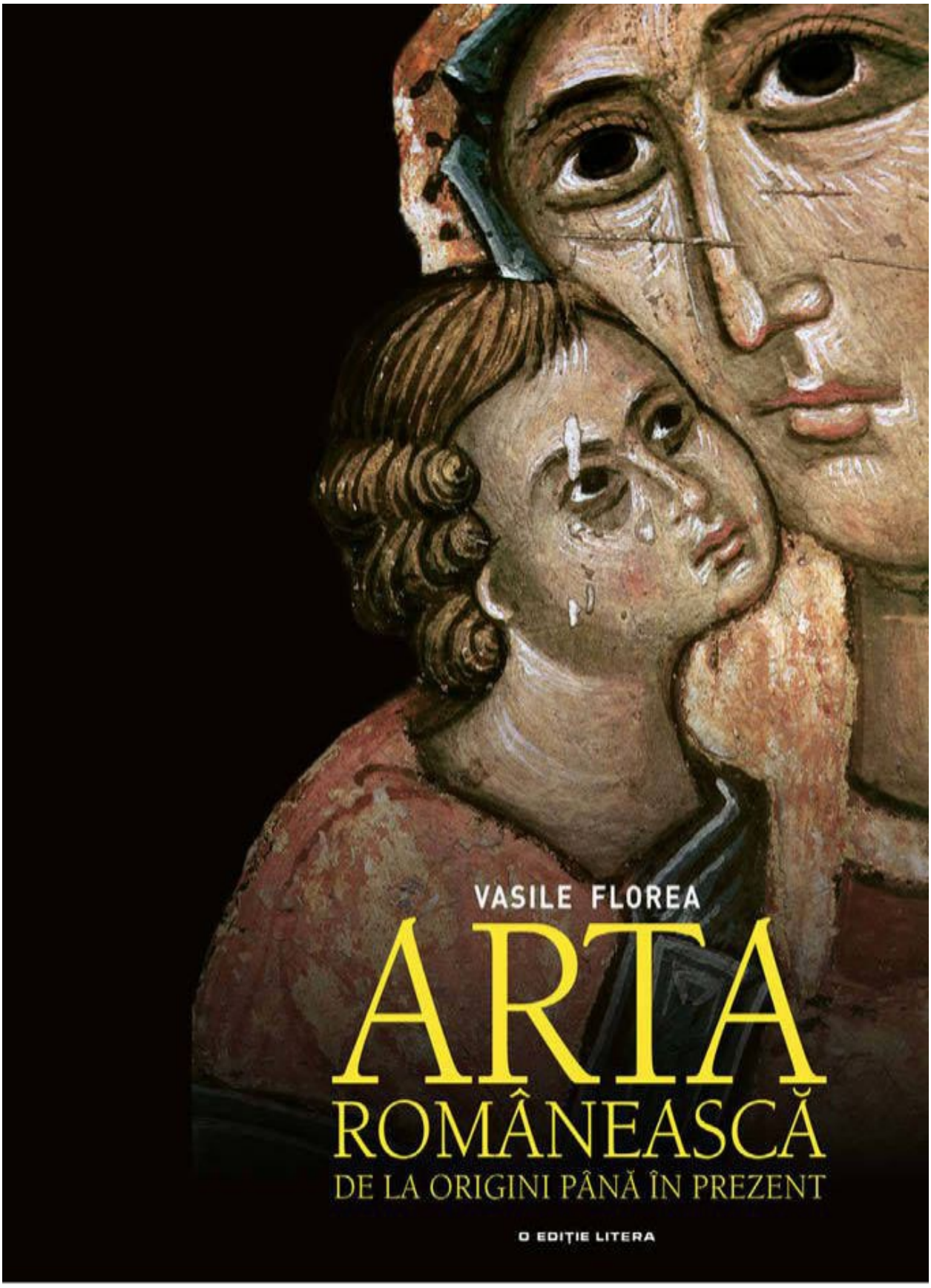
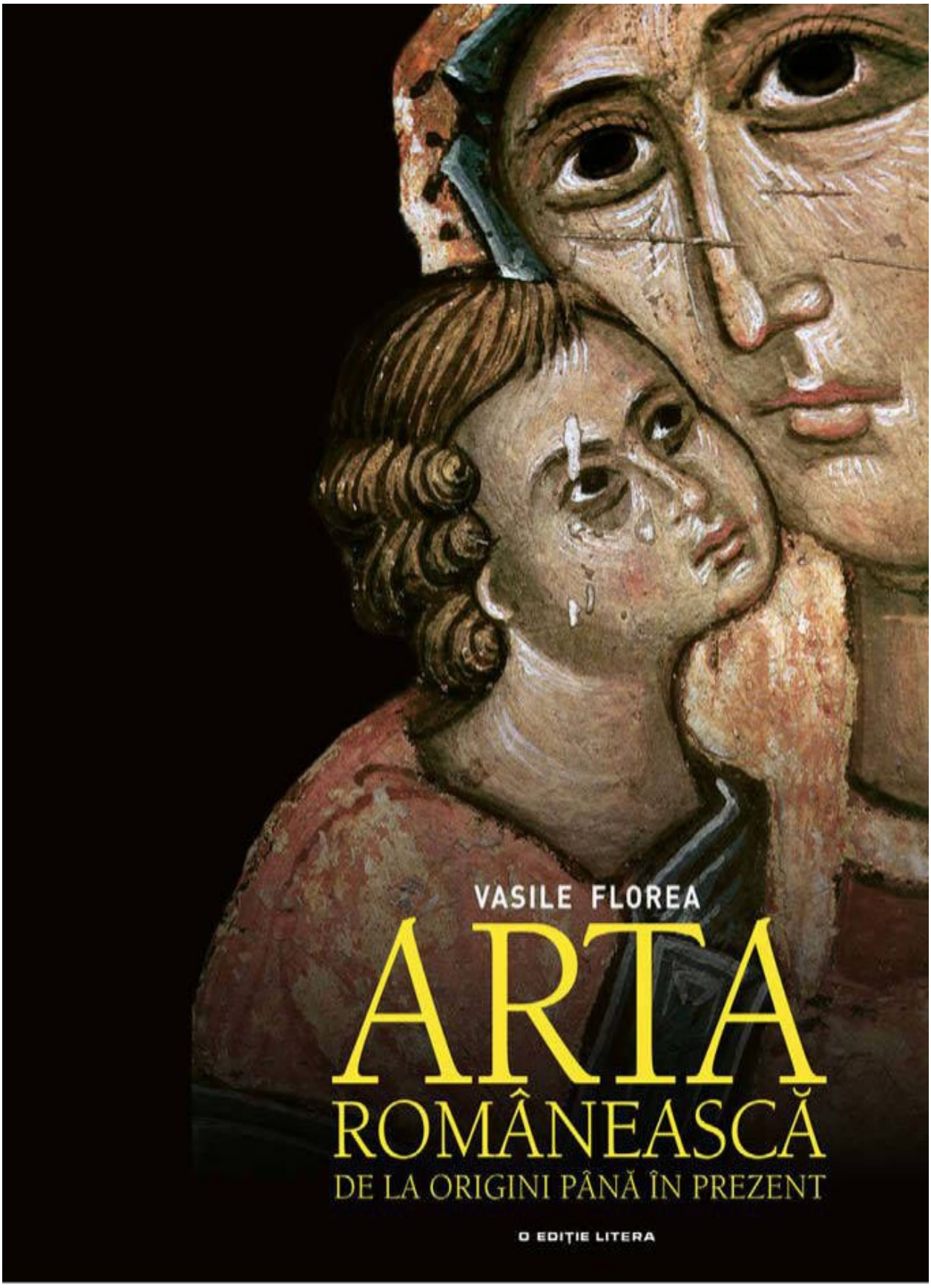
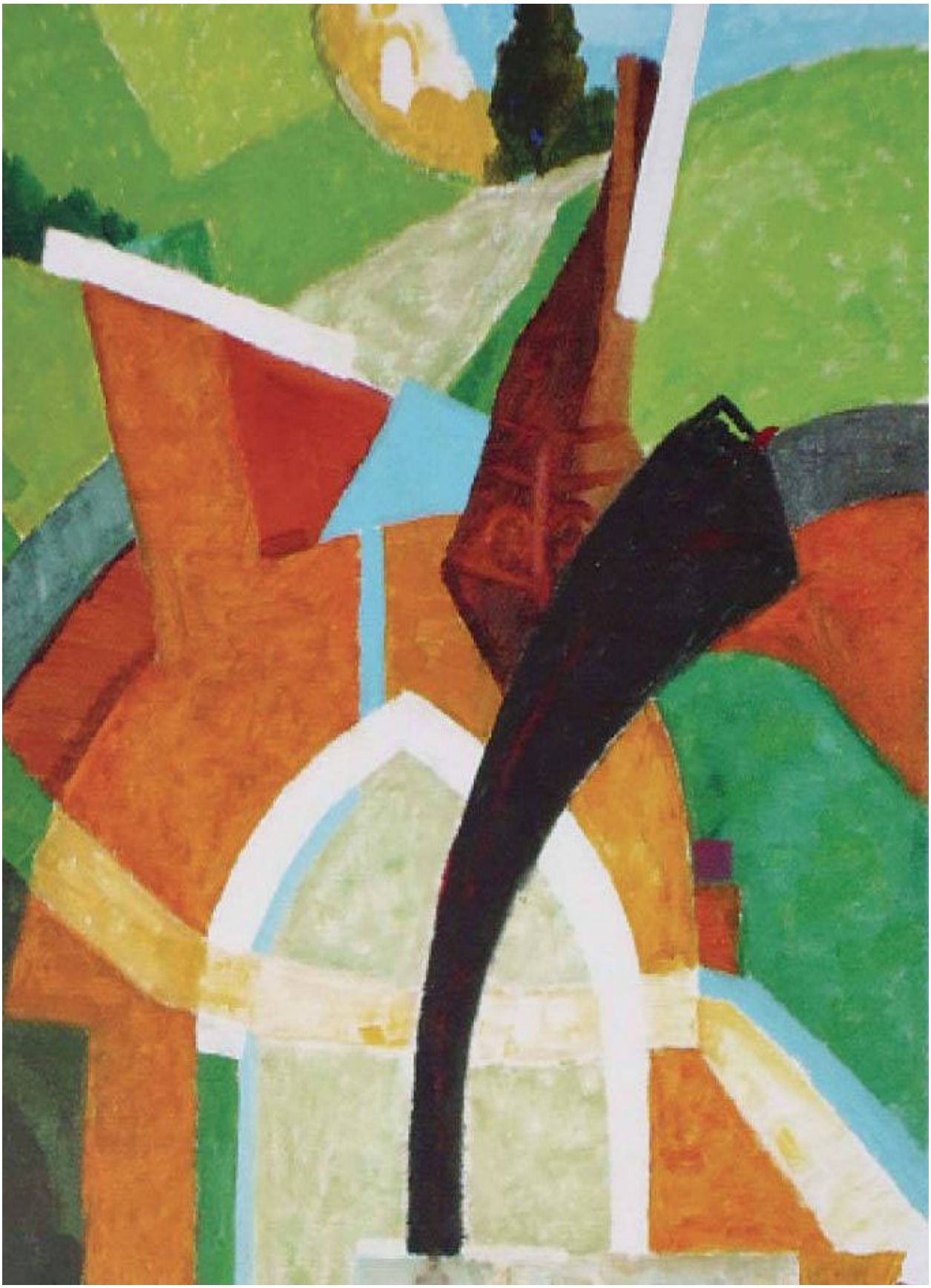

VASILE FLOREA
ARTA
ROMÂNEASCĂ
DE LA ORIGINI PÂNĂ ÎN PREZENT
O EDIȚIE LITERA


VASILE FLOREA
ARTA
ROMÂNEASCĂ
DE LA ORIGINI PÂNĂ ÎN PREZENT
O EDIȚIE LITERA

ARTA ROMÂNEASCĂ

de la origini până în prezent



Vasile Florea

ARTA ROMÂNEASCĂ

de la origini până în prezent

LITERA
București
2020

Cuprins

Cuvânt înainte
7

ARTA VECHE PE TERITORIUL ROMÂNIEI
ARTA PREISTORICĂ
13
ARTA ANTICĂ
25

ARTA ROMÂNEASCĂ MEDIEVALĂ
SECOLELE IX–XIII
37
SECOLUL AL XIV-LEA
47
SECOLUL AL XV-LEA
71
SECOLUL AL XVI-LEA
119

ARTA ROMÂNEASCĂ ÎN EPOCA DE TRANZIŢIE DE LA MEDIEVAL LA MODERN
SECOLUL AL XVIII-LEA
242

ARTA ROMÂNEASCĂ MODERNĂ
SECOLUL AL XIX-LEA – PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX
291

ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

NOTE
788

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ
799

CUVÂNT ÎNAINTE

ACEASTĂ ISTORIE A ARTEI ROMÂNEŞTI DE LA ORIGINI PÂNĂ ÎN PREZENT nu este o întreprindere cu totul nouă. Autorul ei s-a mai aventurat de două ori în elaborarea unei astfel de sinteze o dată pentru o editură din Chişinău (Hyperion) care publica, în 1991, un prim volum consacrat artei medievale pe teritoriul României, şi o mai făcuse o dată, împreună cu Vasile Drăguţ, în 1982, când, în continuarea volumului de artă medievală semnat de acesta, publica un volum intitulat Arta românească modernă şi contemporană. *Tocmai de la aceste două încercări s-a plecat în elaborarea cărţii pe care Editura Litera, din iniţiativa directorului ei Anatol Vidraşcu, o supune de astă dată atenţiei cititorului, într-o nouă ediţie întregită cu un capitol despre arta contemporană.*

Că această iniţiativă apare cat e mereră nu încape îndoială. Elaborarea unei sinteze asupra fenomenului complex al artei de pe teritoriul României de-a lungul veacurilor n-a fost niciodată o întreprindere uşoară. Nici n-au fost, de altfel, încercări de a cuprinde fenomenul respectiv în totalitate. S-au publicat, în schimb, sinteze şi monografii de o sebit de valoroase asupra unor segmente importante, dar restrânse la anumite epoci, zone geografice, arte, stiluri, genuri artistice, personalităţi.

Un volum despre arta românească vechea semna, de pildă, în 1922, în limba franceză, Nicolae Iorga, împreună cu G. Balş, celui dintâi datorându-i-se şi o sinteză asupra aşa-ziselor „arte minore" din România, iar celui de-al doilea – un amplu studiu asupra bisericilor şi mănăstirilor moldoveneşti din veacul al XVI-lea, subiect pe care l-a tratat, într-o originală sinteză şi un francez – Paul Henry – în 1930.

Ceva mai extinse ca sferă de cuprindere în timp şi spaţiu, dar rezumate la pictura medievală au fost, în perioada interbelică, lucrările lui I.D. Ştefănescu apărute tot în franceză, între 1928–1932, iar pentru arta modernă, cărţile lui George Oprescu, consacrate unapicturii şi alta graficii româneşti din secolul al XIX-lea. Ar mai fi de menţionat o istorie a arhitecturii, scrisă de Grigore Ionescu în 1937, şi reeditată sub o formă revăzută şi îmbogăţită în anii 1963 şi 1981.

Dar abia după război, cu efortul conjugat al mai multor cercetători din cadrul Institutului de Istoria Artei al Academiei, s-a putut trece la elaborarea unor sinteze mai cuprinzătoare. Prima dintre ele – Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R., *în două volume, apărea în 1957–1958, pentru ca, peste un deceniu, să poată vedea, în sfârşit, lumina tiparului primul dintre cele cinci volume proiectate ale unui tratat intitulat*

Istoria artelor plastice în România – *lucrare vastă, deţinută, cu adevărat academică, la care au colaborat Radu Florescu, Răzvan Theodorescu, Virgil Vătăşianu, Emil Lăzărescu, Maria Ana Musicescu, Teodora Voinescu, Sorin Ulea, Dumitru Năstase, Florentina Dumitrescu* – dar a cărei publicare a fost sistată, din păcate, după apariţia, în 1970, a volumului doi.

N-au lipsit nici unele întreprinderi individuale. Pe baza mai multor studii privind un aspect sau altul al artei noastre vechi profesorul Virgil Vătăşianu a dat la iveală, în 1959, un prim volum intitulat Istoria artei feudale din Ţările Române (secolul XI – primul pătrar al secolului al XVI-lea) *nici el neputând însă ţine promisiunea de a da volumul următor.*

Asemenea încercări de sinteză au continuat să apară la Editura Meridiane care-şi propunea să editeze o serie de cinci volume sub genericul România, mari epoci de artă, *din care au apărut din păcate doar două:* Arta preistorică în România, *de Vladimir Dumitrescu, şi* Un mileniu de artă la Dunărea de Jos, *de Răzvan Theodorescu.*

Pentru preistorie şi Antichitate mai poate fi menţionată lucrarea monumentală în cinci volume bogat ilustrate, Strămoşii românilor, *semnată de Radu Florescu şi Ion Miclea, iar cu titlu de popularizare a fost editat un volum redactat în colectiv despre* Pictura românească.

Pe parcursul ultimei jumătăţi de secol, lucrări de sinteză sau monografii despre arta veche au apărut, sub egida Editurii Academiei, a editurilor Meridiane, Albatros, Enciclopedică ş.a., semnate de Răzvan Theodorescu, Sorin Ulea, Petru Comarnescu, Maria Musicescu, Corina Niculescu, Marius Porumb, Ana Dobjanschi, Corina Popa, Vasile Drăguţ, Victor Simion, Marin Popescu, Cristian Moisescu, Anca Vasiliu, Pavel Chihaia – *aceştia din urmă înglobându-şi scrierile de artă medievală într-o recentă şi masivă antologie în cinci volume.*

Dar enumerarea făcută nu este nici pe departe completă, cum nu va fi nici aceea a cercetătorilor care s-au ocupat în ultimele cinci decenii de arta modernă. Îi menţionăm printre cei cu contribuţii la literatura privind arta modernă pe G. Oprescu, în primul rând, apoi pe Radu Bogdan, cel mai avizat specialist în creaţia lui Aman şi a lui Ion Andreescu, pe Remus Niculescu cu performanţe şi el, în studierea lui Altini, a lui Grigorescu şi a sculptorului Ion Georgescu, pe Ion Frunzetti, ale cărui studii risipite în mici monografii, prefeţe şi articole au început să fie strânse în volume antologice, pe neobositul Petru Comarnescu, risipit şi el într-o frenetică activitate publicistică, pe Barbu Brezianu şi pe Ion Vianu – cercetători pasionaţi ai operei lui Brâncuşi –, pe Raul Şorban, interpret subtil al operei unor artişti ca Hollósy, Pallady, Tonitza, Aurel Popp, Vida Geza, pe Theodor Enescu, cu contribuţii privind creaţia lui Luchian, a lui Petraşcu, a lui Ressu etc. Îi mai avem în vedere pe Mircea Deac, pe Marin Mihalache, dăruiţi cu fervoare operei de popularizare a artei moderne şi contemporane; pe Paul Constantinescu o sinteză asupra „Artei 1900"; pe Radu Ionescu, semnatarul multor articole şi studii strânse recent în culegeri, ca şi al unor monografii; pe Petre Oprea, cercetător aplicat al vieţii artistice sub aspect organizatoric şi nu numai; pe Adina Nanu, pe Amelia Pavel, pe Eleonora Costescu, pe Dan Grigorescu, multiplu şi fecund spirit enciclopedic, cu o bogată bibliografie privind arta modernă şi contemporană; pe Dan Hăulică, al cărui aport la ridicarea nivelului literar al discursului despre artă este unanim apreciat; pe Andrei Pleşu, pe cât de original şi de subtil în aprecierea fenomenului plastic, pe atât de pătrunzător şi de exact apoi pe Adrian Silvan Ionescu, pe Adriana Botez-Crainic, pe Virgil Mocanu, pe Octavian Barbosa, autorul unui Dicţionar al artiştilor români contemporani, *pe Andrei Cornea, pe Negoiţă Lăptoiu, cu contribuţii substanţiale la descifrarea fenomenului artistic transilvănean, pe Mircea Toca, pe Dumitru Velea, pe Valentin Ciucă, monografiatori ai multor artişti, cu precădere moldoveni; pe Tudor Octavian, neobosit în readucerea pe orbită a unor artişti uitaţi, pe Pavel Şuşară, activ nu numai în calitate de critic, dar şi în alte sectoare privind arta modernă şi contemporană, pe Constantin Prut, autorul unui dicţionar enciclopedic de artă universală,*

pe Mihai Ispir, pe Magda Cârneci, cercetător pasionat al artei contemporane, pe Alexandru Cebuc, pe G. Vida, pe Marina Preutu, pe Ioana Vlasiu, cu contribuţii de valoare asupra unor aspecte privind arta secolului al XX-lea, pe Cătălina Macovei, pe Iulia Mesea, pe Maria Zintz, pe Doina Schobel, pe Paula Constantinescu, pe Florica Crucer, pe Paul Rezeanu, pe Livia Drăgoi, pe Dana Herbay, pe Călin Stegereanu, ultimii şi cu o susţinută activitate muzeistică.

Sprijinindu-se pe bogatul material valorificat în sutele de articole, studii şi monografii apărute în ultimele şase decenii, ţinând seama de aprecierile şi concluziile – unele provizorii – la care s-a ajuns până în prezent, bizuindu-se, de asemenea, pe observaţii şi concluzii proprii, autorul volumului de faţă speră a reuşi să prezinte iubitorilor de frumos o imagine autentică, sugestivă şi cuprinzătoare a artei româneşti. Fireşte, o asemenea imagine nu este singura posibilă. Alţi autori ar putea să prezinte imagini de ansamblu diferite, să organizeze altfel materialul tratat, să distribuie altfel accentele şi – de ce nu? – să propună o altă scară de valori.

În ceea ce ne priveşte, ne-am străduit ca, fără a cădea în didacticism, cartea neavând pretenţia de a fi un manual, să facem accesibil materialul tratat printr-o sistematizare a lui cât mai judicioasă. S-a pus deci problema periodizării şi a împărţirii pe capitole şi subcapitole. Dar înainte de aceasta s-a pus problema originii artei româneşti, a începuturilor ei. Enunţând titlul cărţii, trebuia să stabilim deci cu ce urmează să înceapă ea. Şi cum popoarele nu-şi au o anumită zi de naştere, iar procesul formăriilor este îndelungat şi învăluit mai tot de aun în mister, în legendă, cercetătorul care-şi propune să schiţeze istoria artei făurite de ele se va izbi de la început de problema de loc uşoară a delimitării în timp şi spaţiu a obiectului abordat. Arta românească nu face nici ea excepţie de la această regulă, astfel încât, dacă nu există o operă care să poată fi decretată drept prima lucrare de artă românească, existat, în schimb, un foarte laborios proces care a condus la cristalizarea unei şcoli artistice cu amprentă proprie, cu trăsături distincte ce o particularizează în cadrul larg al artei europene. În asemenea situaţii, istoricului îi este mai la îndemână să trateze fenomenul artistic de pe teritoriul dat în întregul lui, adică pornind de la originile îndepărtate. În cazul artei de pe teritoriul ţării noastre, un asemenea procedeu se justifică pe deplin cu atât mai mult cu cât, în marea lor majoritate, strămoşii îndepărtaţi ai românilor n-au venit din altepărţi, ci au locuit din timpurii memoriale aproximativ acelaşi spaţiu carpato-danubiano-pontic care-l populează urmaşii lor astăzi. De altfel, numai trecând în revistă, fie şi sumar – aşa cum vom proceda noi –, epocile anterioare formării poporului român, vom putea să aflăm izvoarele artei noastre, să-i cunoaştem adică premisele, acele componente majore, autohtone şi aluvionare, ces-au topit în creuzetul istoriei spre a da fiinţă aliajului mereu în transformare şi devenire care este arta românească.

În felul acesta, vom avea posibilitatea să descifrăm şi să punem în evidenţă – fapt esenţial pentru înţelegerea trăsăturilor specifice – principalii factori desinteză, fiecare cu aportul lui gradat şi nuanţat, la forjarea fenomenului pe care ne propunem să-l prezentăm. Căci datorită situării sale geografice, teritoriul României a constituit un spaţiu spre care şi-au îndreptat influenţa de elemente etnice şi cultural-artistice trei mari zone de civilizaţie: cea a vastelor stepe din Orientul euro-asiatic, cea din sudul mediteraneean şi, în sfârşit, cea a Europei Centrale cu prelungiri, uneori, până în Apusul continentului. Acţionând în mod diferenţiat, succesiv sau concomitent, cu precumpănire în timp a uneia sau alteia, aceste zone au influenţat substanţial procesul de evoluţie al artei de pe teritoriul României, această influenţă mergând uneori până la a imprima diferitelor provincii ale ţării trăsături artistice specifice. Aşa a fost, depildă, în vremea comunei primitive, aşa s-a întâmplat în Antichitate, când Dobrogea a fost afectată mai puternic de penetraţia culturii şi artei greceşti, romane şi bizantine decât nordul Moldovei, bunăoară, şi tot aşa aveau să se petreacă lucrurile de-a lungul Evului Mediu, când, spre deosebire de Transilvania care, gravitând în sfera

de influenţa catolicismului şi a artei occidentale, cunoaştem în forme pregnante stilurile romanic gotic şi pronunţate elemente de Renaştere, ele la altele două mari provincii istorice constituite în state feudale independente (Moldova şi Ţara Românească) află sub înrâurirea arteibizantino-balcanice. Bine înţeles, aceste aporturi de elemente externe, eterogene, n-au anulat niciodată originalitatea fondului autohton ancestral pe trunchiul căruia au fost altoite. Sugestiile venite din afară au fost totdeauna adaptate cerinţelor locale, asimilate şi integrate organic, astfel încât arta românească a putut prezenta cu însuşi pregnant originale care-i asigură un loc aparte în universalitate.

În privinţa sistematizării materiei după criteriul teritorial, pentru a evita o fărâmiţare excesivă, am recurs la o schemă relativ simplă care exclude tratarea separată pe provincii istorice. Adoptat pentru prima oară de Vasile Drăguţ în lucrarea pomenită, procedeul de resupunere în globare la olaltă a unor zone a căror unitate teritorială a fost anticipată cu multă vreme înainte de către aspiraţiile populare oglindite şi în manifestările artistice printre altele. În acest fel se pune în evidenţă un fenomen extrem de interesant. Tratate separat în cadrul unui secol, provinciile respective prezintă sub un aspect sau altul anumite goluri – pete albe ce pot fi receptate ca o cezură, ca o întrerupere a activităţii artistice, ca discontinuităţi în fluxul tradiţiei. Or, printr-o abordare globală a teritoriului pe o unitate de timp, aceste discontinuităţi dispar sau se înfăţişează mult atenuate. Căci, iată, privit la scara secolelor, tabloul dezvoltării picturii medievale pe teritoriul întregii ţări se prezintă nu ca o hartă acoperită uniform pe toată suprafaţa cu obiective de aceeaşi valoare. În această geografie spirituală harta ţărilor române se alcătuieşte mai degrabă din mai multe grile reprezentând tot atâtea secole şi abia din suprapunerea lor, ele diferind unele de altele ca densitate şi distribuţie a obiectivelor se obţine un tablou cât de cât omogen. Cu alte cuvinte, pictura în primul rând (observaţie ce este însă valabilă în parte şi pentru alte arte) nu a cunoscut dezvoltare uniformă pe teritoriu şi în timp; centrele de mare interes şi de plin avânt s-au deplasat dintr-o zonă în alta. Redusă la esenţa şi oarecum schematizată, situaţia ar fi ca următoarea: în secolul al XIV-lea momentele de vârf în dezvoltarea picturii a cunoscut Ţara Românească şi într-o măsură apreciabilă, Transilvania; în timp ce din Moldova nu ne-au parvenit decât opere de pictură. În schimb, cum se va vedea pentru veacul al XV-lea în Ţara Românească va interveni o slăbire a activităţii în domeniul picturii monumentale în Transilvania se va ajunge în sfârşit, la apogeul procesului început anterior iar Moldova se va lansa într-un proces ambiţios pentru ca în secolul al XVI-lea tocmai aici să se strămute centrul celor mai interesante experienţe creatoare. Şi din nou vom asista la deplasarea acestui centru de excepţional interes în secolele XVII–XVIII, când Moldova va trebui să cedeze, la rândul ei, supremaţia în favoarea Ţării Româneşti. Este cea ce s-a întâmplat şi cu celelalte arte.

Un alt aspect ce ar putea să surprindă este ordinea în care au fost tratate diversele arte. Aceasta este destul de simplă. Începute consecvent cu arhitectura, capitolele mari care corespund secolelor sunt continuate, de la caz la caz, ba cu pictura, ba cu sculptura, iar la un moment dat s-a dat prioritate chiar artelor aplicate. Pe de o parte, pentru că nu recunoaştem o ierarhie rigidă a artelor, iar pe de alta, pentru a asigura cursivitatea expunerii şi trecerea cât mai lină de la un subcapitol la altul.

Aceeaşi preocupare de a evita divizarea abruptă a materialului ne-a determinat să nu prevedem subcapitole special pentru icoană şi miniatură, acestea fiind tratate laolaltă cu pictura murală. Ne-a încurajat la o asemenea tratare şi recomandarea făcută de Nicolae Iorga că „...miniatura care nu se desparte de pictură decât în ce priveşte foarte puţine detalii de tehnică să fie pusă la un loc cu pictura fiindcă este exact acelaşi lucru".

Cât priveşte sistematizarea materiei după criterii cronologice, fără să calchiem periodizarea istoriei social-politice a României, ne-am ţinut totuşi aproape de ea şi am prevăzut următoarele cinci

capitolele I – Arta vechiului teritoriul României cu două subcapitole: Arta preistorică şi Arta antică şi premedievală teritoriul României (secolul al IV-lea î.Hr. - secolul al VIII-lea d.Hr.); II – Arta românească medievală (secolele IX–XVI); III – Arta românească între medievalul şi modern (secolele XVII–XVIII); IV – Arta românească modernă; V – Arta contemporană. În plus, capitolele II şi III au fost împărţite pe secole, preluând aici ideea pusă în practică de Vasile Drăguţ, fundamentată pe constatarea că arta fiecărui secol îşi are o arecum specificul său, reprezentând nu doar o categorie cronologică arbitrar fixată, ci o entitate cu caracteristici proprii. Ceea ce nu înseamnă că există între aceste etape graniţe rigide. Au existat şi fenomene de artă care încalecă hotarul a două veacuri, cum este, de pildă, arta brâncovenească.

O problemă de interes special a constituit-o fixarea momentului când începe epoca de tranziţie de la medieval la modern. Cu acest concept a operat, într-un mod adecvat, Răzvan Theodorescu, care a demonstrat cu argumente imbatabile că începutul epocii respective se situează undeva către jumătatea secolului al XVI-lea. Ne raliem întru totul acestei păreri. Dar pentru a nu sacrifica ideea împărţirii pe secole, am deplasat, în cartea noastră, momentul de debut al epocii de tranziţie la începutul veacului al XVII-lea. Chiar autorul citat ne-a dat motive pentru această deplasare, din momentele consideră că secolul al XVII-lea aparţine, primei modernităţi efective, iar în tratatul Istoria artelor plastice în România tocmai de acest teper (anul 1600) se ţine seamă în periodizarea artei medievale. De altfel, şi Vasile Drăguţ, recunoscând jumătatea secolului al XVI-lea ca moment de cotitură, din motive de metodă a operat şi el o deplasare, dar în sens invers, luând capiatră de hotar pentru capitolul consacrat epocii de tranziţie de la medieval la modern anul 1500.

Cum se va putea vedea, nu rezervăm o secţiune anume artei populare, întrucât considerăm că, datorită legilor ei de dezvoltare, ea se înscrie pe un drum paralel cu cel urmat de istoria artei culte, cu toate că prezidează într-un fel apariţia şi evoluţia celei din urmă, înrâurind-o şi alimentând-o pe parcurs cu seve proaspete ori decâte ori avea să se simtă nevoie.

Dar arta populară nu va fi singura care va absenta din paginile cărţii de faţă. În mod fatal, vor fi făcute multe altele omisiuni, voite sau involuntare, deoarece, în cadrul strâmt de care dispune, autorul îşi propune să urmărească doar liniile mari de evoluţie, trecând peste amănuntele de ordin secundar. În aceeaşi ordine de necesităţi, se va trece peste detaliile tehniciste, se vor evita discuţii polemice şi oţioase în jurul problemelor neelucidate, autorul mărginindu-se pe cât va fi posibil la comunicarea descriptiv-narativă a informaţiei esenţiale. Nu se va renunţa, în schimb, la unele scurte incursiuni în istoria social-politică pentru schiţarea cadrului în care s-au consumat evenimentele artistice studiate.

O dată cu bucuria de a se adresa prin această carte unui lector care, fără îndoială, manifestă un viu interes pentru valorile artistice prezentate în paginile ce urmează, autorul simte şi un regret acela de a nu fi avut posibilitatea să studieze a profundat monumentele de artă dintre Prut şi Nistru şi să le integreze cum se cuvine fondului patrimonial comun. Evocarea acestor monumente a făcut-o doar într-o manieră sumară. Nu trăiţe însă speranţa că, după el, vor veni în curând alţii ca să o facă temeinic.

În realizarea acestei cărţi, serioase dificultăţi a ridicat în faţa autorului şi a editurii procurarea fotografiilor necesare ilustrarii volumului, în special a ultimului capitol, cel dedicat artei contemporane. Ţin deaceea să aduc vii mulţumiri artiştilor şi colecţionarilor care mi-au dat concursul punându-mi la dispoziţie materialul ilustrativ şi dându-şi acordul pentru reproducerea lui. Îmi cer, totodată, scuze de la ceipe care nu i-am putut contacta spre a le solicita sprijinul.

AUTORUL

Arta

veche pe teritoriul României

ARTA
PREISTORICĂ

VATRĂ de străveche civilizaţie, teritoriul României este depozitarul unor culturi şi tipuri de artă care s-au succedat fără hiatusuri, într-un proces unic şi continuu de preluare, transmitere şi creştere ce-şi are obârşia în artefactele produse cu circa zece mii de ani în urmă. Cam de atunci datează - în lumina ultimelor descoperiri - primele manifestări artistice propriu-zise din spaţiul românesc.

Nu poate fi, desigur, vorba de a se stabili cu precizie în ce ordine cronologică au fost produse primele obiecte în care încep să se insinueze cu destulă timiditate rudimentare elemente artistice. Cercetătorii continuă să discute problema şi propunerile de datare a unui obiect sau a altuia diferă încă de la autor la autor. Astfel, primele obiecte prevăzute cu decor geometric abstract, fie crestat, fie incizat, ar data, după toate probabilităţile, de la sfârşitul Paleoliticului superior şi începutul Mezoliticului, fiind descoperite în anul 1966 în zona Cazane – Porţile de Fier, în aşezările de la Cuina Turcului, Schela Cladovei, Ostrovul Banului ş. a. De regulă, este vorba despre un decor simplu din linii incizate, aplicate pe obiecte de uz casnic, pe arme şi pe podoabe. Sunt, ce-i drept, şi cercetători care interpretează a fi fiind figurative unele imagini care ar reprezenta, într-un caz, un peşte, iar, în altul, un om, acesta din urmă constituit, cu totul aproximativ, dintr-un romb, mai multe unghiuri şi linii paralele, trasate pe o falangă de cal în prealabil şlefuită, descoperită la Cuina Turcului.

Mai vechi decât acestea ar fi, după opinia profesorului Vladimir Dumitrescu, autorul unei monumentale lucrări despre arta preistorică în România, o bucată de grafit scrijelită sub forma unor şănţuleţe paralele, descoperită în nordul Moldovei (la Strachina – Dorohoi), în timp ce autorul unei alte opere capitale consacrate artei preistorice, Radu Florescu [2], citează, tot în ordinea apariţiilor sporadice întâmplătoare o figurină de piatră de la Lapoş (jud. Buzău).

În sfârşit, recent, ca datând probabil de la sfârşitul Paleoliticului superior, a fost descoperită şi o picturărupestră în peştera Cuciulat (jud. Sălaj) [3]. Imaginile de aici înfăţişează un cal şi o felină, redate în mişcare, cu o surprinzătoare înţelegere a formelor şi proporţiilor, în plan bidimensional, fără nici o intenţie de sugerare a volumelor, suprafaţa fiind pictată într-o singură culoare: roşu cărămiziu. Această din urmă descoperire, unică în spaţiul central şi sud-est european, înscrie de bună seamă teritoriul României, alături de vestitele localităţi din nordul Spaniei, din sudul Franţei şi din Urali, în aria pe care au fost zămislite primele imagini picturale din istoria artei universale.

Extrem de bogate şi teteritoriul României în vestigii artistice din Epoca Pietrei şlefuite (Neolitic). Ca şi în restul Europei, Neoliticul se instalează în spaţiul carpato-dunăreano-pontic cu începere din mileniul VI î.Hr., pătrunzând, cum cred specialiştii, dinspre sud, din Asia anterioară, odată cu purtătorii lui – populaţiile migratoare care se vor aşeza, fuzionând cu autohtoni din epoca mezoliticăpe o vastă arie de la sud şi nord de Dunăre,

Vas antropomorf, Cultura Vădastra

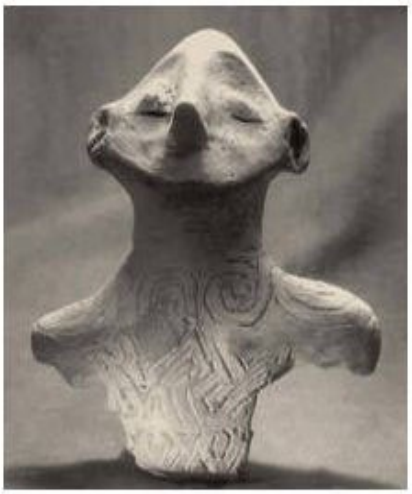
Vas-coşuleţ, Cultura Vădastra

pe măsură ce clima continentului european se încălzeşte şi, alături de vânătoare şi pescuit, încep să se practice agricultura şi creşterea vitelor.

Comunităţile umane trec în această epocă la forme de viaţă sedentară. Prelucrarea pietrei prin şlefuire atinge un înalt grad de perfecţiune şi printre ocupaţii îşi fac apariţia ţesutul şi olăritul, obiectele de ceramică proliferând într-o infinitate de forme şi având cele mai diverse destinaţii. În lipsa unor urme directe care să ateste existenţa ţesăturilor, despre aceste vorbesc indirect tot obiectele de ceramică, anume statuetele din lut care, prin elementele de decor, fie incizate, fie colorate, ne oferă sugestii asupra vestimentaţiei omenite nu numai să-i apere de intemperii pe îndepărtaţii noştri strămoşi, dar, alături de tatuaje şi de diverse obiecte de podoabă din piatră, os, scoici, corn, ceramică, iar mai târziu din metale, să-i împodobească şi să le satisfacă astfel setea de frumos – adevărată constantă a necesităţilor spiritului uman.

Caracteristic pentru aproape întreaga artă neolitică de pe teritoriul României, ca şi al altor zone învecinate, de altfel, dar în contrast cu aspectul figurativ naturalist din alte arii de cultură, din apusul Europei de pildă, este accentul pus pe abstract, în speţă pe geometrie. Această capacitate de conceptualizare a gândirii, de abstragere din realitatea figurativă a unor scheme grafice cu rol de simboluri a putut fi pusă de specialişti în legătură cu noul mod de producţie sedentar-agrar al comunităţilor neolitice. Semnificaţiile de ordin magico-religios pe care le-au putut avea unele motive decorative ţinând seama că în viaţa lui spirituală omul primitiv stabilea relaţii cu mediul natural sub semnul unor credinţe şi practici magice, nu pot fi ignorate. Totodată, nu putem să nu admitem că multe dintre motivele ornamentale au pur şi simplu un rost decorativ, menit să satisfacă nevoia de frumos a oamenilor în acele îndepărtate vremuri.

Prima cultură neolitică, denumită *Criş-Starčevo*, s-a răspândit pe întregul teritoriu al ţării încă din mileniul VI î.Hr., caracterizându-se printr-un bogat inventar de unelte din piatră şlefuită şi mai ales



Statuetă-idol, Cultura Vinča-Turdaş

Gânditorul
şi perechea lui
de la Cernavodă,
Cultura Hamangia

printr-o intensă producţie de obiecte ceramice în special vase, dar şi statuete de lut zoomorfe şi antropomorfe, în care însemnele artei se vădesc pregnant în formele armonioase ca şi în voinţa de a ornamenta fie şi cu motive geometrice simple, tot ce iese din mâna olarului.

După multe secole de dominaţie a culturii *Criş-Starčevo* au urmat, consecutiv sau, uneori, în paralel, acoperind totalitatea teritoriului ţării sau numai părţi ale lui, culturile *Turdaş*, *Boian*, *Vădastra*, *Hamangia*, *Gumelniţa*, *Sălcuţa*, *Cernavodă* şi altele, cea mai vestită şi totodată cea mai evoluată sub aspectul inventivităţii artistice şi al perfecţiunii fiind cultura *Cucuteni*.

Cronologic, cultura *Turdaş* este cea mai veche dintre cele enumerate şi a acoperit anumite părţi din Transilvania, Banat şi nordul Olteniei încă din mileniul V î.Hr., concurând şi împletindu-se pe alocuri cu elemente ale culturii *Criş*. Mai puţin rudimentară însă decât aceasta din urmă, ea a excelat prin statuete antropomorfe puternic stilizate care surprind printr-o rară forţă expresivă. Avem în vedere printre altele, exemplare unice ca plasticitate a modelajului cum este capul de statuetă a cărui coafură, sugerată laconic prin câteva linii incizate adânc, vădeşte din partea artistului „carel-a realizat o sensibilitate aproape modernă". Avem în vedere, de asemenea, *statueta (bust) de la Rastu* (jud. Dolj) care, în ciuda economiei de mijloace folosite, reuşeşte să ne impresioneze prin capacitatea de reducere la esenţă a realităţii, de care dădea dovadă meşterul din Neolitic. Avem, în sfârşit, din aceeaşi etapă timpurie a pietrei şlefuite, şi un *grup statuar*, o maternitate învestită cu toate atributele de rigoare ale acestei teme iconografice comune unde se simţire, duioşie, tandreţe.

Vas zoomorf,
Cultura
Gumelniţa

Asemenea statuete nu vor fi întrecute decât de cele aparţinând unei culturi din mileniul IV, numită *Hamangia* după localitatea dobrogeană ponimă. De aici provin o serie de exemplare excepţionale de plastică mică reprezentând omul în forme şi atitudini ce au justificat, într-unul din cazuri, datorită expresivităţii remarcabile dobândite de artist în redarea vieţii interioare, denumirea de *Gânditorul de la Cernavodă*. Este vorba despre o statuetă de bărbat

Zeiţa de la Vidra, Cultura Boian

căzut pe gânduri, aşezat pe un scăunel cu coatele pe genunchi şi cu capul sprijinit în palme, într-o poză ce sugerează povara unor necazuri care omul pare copleşit. În replică, pereche personajului, o statuetă feminină, se distinge şi ea tot printr-o poză insolită în iconografia neolitică. Şezând cu un picior întins şi cu unul îndoit din genunchi, ea se ţine cu amândouă mâinile de acesta într-o atitudine parcă desfădată accentuată şi de gâtul alungit peste măsură. Juxtapuse una cu faţa la cealaltă, cele două figurine alcătuiesc un grup ce evocă o scenă de gen, între cei doi protagonişti părând a se consuma o mică dramă familială, cu reproşuri de o parte şi cu o obstinată muţenie reflexivă de cealaltă.

Simplitatea modelajului, schematismul reprezentării, lipsa oricăror incizii ornamentale care să sugereze îmbrăcămintea sau tatuajul, combinate cu tensiunea trăirii psihologice conferă acestor figurine statutul unor capodopere cărora, în ciuda dimensiunilor reduse, nu le lipseşte o anumită alură de monumentalitate.

Pe măsură ce se derulează secolele, civilizaţia neolitică se diversifică tot mai mult într-o serie de culturi ce se întrepătrund, acoperind arii vaste din teritoriul ţării. Astfel, în Neoliticul mijlociu (mileniul IV î.Hr.) se afirmă cu putere cultura *Boian*, cu centre de olărie în Câmpia Dunării, caracterizată printr-o ceramică evoluată atât ca repertoriu de forme, cât şi ca decor. Pe lângă recipientele obişnuite în epocile anterioare apar acum vase cu picior, un fel de cupe cu picior, un fel de fructiere, iar la decorul incizat se adaugă excizia executată după uscarea parţială a vasului. În faza *Vidra* a culturii *Boian*, apar chiar şi vase cu decor colorat în mai multe registre cu motive meandrice (de exemplu *chiupul* descoperit în *staţiunea Gliina*, aproape de Bucureşti).

Tot în faza *Vidra* au fost localizate statuetele de lut, iar uneori din os, folosite de băştinaşi ca amulete. În majoritate feminine, ele acuză fenomenul de steatopigie având atributele fertilităţii puternic reliefate, aşa cum constatăm la aşa-zisa *Zeiţă de la Vidra*.

O variantă a acestei culturi, cu o arie de răspândire în Oltenia, este cultura *Vădastra*. Numită este în cadrul ei *vasul antropomorf* figurat stilizat cu un decor meandric şi spiralic, realizat în relief printr-o migăloasă operaţie de încrustare şi excizare.

Pentru mileniul III î.Hr. caracteristică pe o bună parte a teritoriului României, cuprinzând Muntenia, Dobrogea şi sudul Moldovei, inclusiv o zonă restrânsă de peste Prut, este cultura *Gumelniţa*. Definitorie pentru ceramica executată de purtătorii acestei culturi este introducerea masivă a pictării vaselor cu pastă albă, roşie şi cu grafit, tehnică deosebită ce se combină armonios cu aceea a incizării şi a împungerii.

Machetă din ceramică a unui sanctuar, Cultura Gumelniţa

Neacoperind întreaga suprafaţă a ţării, cultura *Gumelniţa* nu epuizează formele de manifestare artistică de la sfârşitul Neoliticului. Concomitent şi înrudite cu ea, spre apus, în Oltenia şi Banat, se afirmă cultura *Sălcuţa*, iar în Transilvania – culturile *Decea* şi *Petreşti*, fiecare dintre ele introducând note noi,

avându-şi aportul lor de inventivitate şi promovând procedee tehnice neîntâlnite în alte părţi.

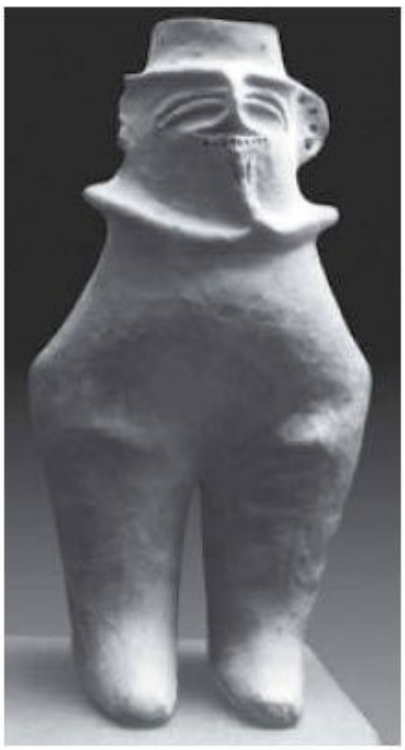
Treapta de perfecţiune cea mai înaltă este atinsă însă, în epoca târzie a Neoliticului, de cultura *Cucuteni*. Avem, firește, în vedere ultima fază a acesteia, aceea care, în evoluţia ei începută în mileniul IV, această cultură, care cuprinde o arie vastă ce include nord-estul Munteniei, sud-estul Transilvaniei, cea mai mare parte a Moldovei, precum şi zone întinse din Ucraina, ajungând până la Nipru, de unde şi denumirea ei completă de *Cucuteni–Tripolie*, a cunoscut mai multe faze definite de arheologi cu indicativele A, AB şi B. Se admite chiar şi o subfază incipientă, de tranziţie, denumită *Protocucuteni*, în care civilizaţia cucuteniană a suferit influenţa culturilor *Gumelniţa* şi *Petreşti* printre împrumuturile efectuate din aceste figurând însăşi practica decorării policromă a ceramicii.

Numai că, sub toate aspectele, meşteriicucutenieni au lărgit mult investigaţia în domeniul formei, au îmbogăţit simţitor repertoriul în toate sensurile şi s-au întrecut pe ei înşişi în a imagina forme de o mare eleganţă, de un simţ nedezmințit al proporţiilor şi de un rafinament al decorului policrom demn de invidiat.

Privind în primul rând vasele, spiritul inventiv şi fanteziademonstrate de olarul cucutenian sunt de-a dreptul inepuizabile. Începând cu recipientele de provizii şi de pregătit hrana, apoi cu vasele-coşuleţ, cu străchinile, cănile, vasele cu picior suport, cu urcioarele, rhytoanele, chiupurile, craterele - anticipându-le ca formă, proporţii şi eleganţă pe cele greceşti - şi continuând cu castele de diverse forme, cu vasele „binoclu", formate din două corpuri unite între ele, cu solniţe şi chiar cu polonice din argilă arsă, acestea obiecte se caracterizează nu numai printr-o prodigioasă fantezie, dar şi prin acurateţe şi precizie prin măiestria dovedită în finisarea suprafeţelor, ştiut fiind că, în Neolitic, ceramica este produsă cu mâna, roata olarului fiind o achiziţie mult mai târzie a inteligenţei omeneşti.

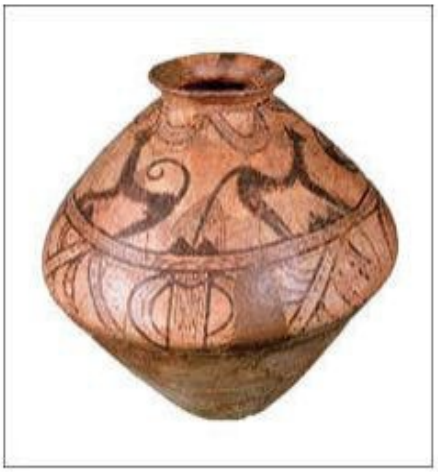
Aspectece se impun relevate, în acest sens, sunt calitatea materialului, pregătirea pastei, priceperea depusă în operaţia de ardere, trăsături pe măsura talentului, a măiestriei şi gustului uimitor de rafinat care fac ca meşteriiolari ai culturii *Cucuteni–Tripolie* să nu aibă egal în Neoliticul de pe continentul european.

Dar în faza ei de apogeu, această cultură excelează, cum o să arătăm, prin decorul pictat, cu toate că nu este abandonat nici procedeul incizării, al şănţuirilor şi al canelurilor, atât de răspândit în epocă. Tot aşa, fără să fie abandonat decorul geometric specific culturilor anterioare acum triumfă deplin decorul meandric. Liniile sinuoase, spiralele, curbilinia, ovalele combinate cu zigzaguri, romburi, haşuri, toate disputându-şi suprafaţa vasului, după legile simetriei şi alternanţei, într-o superbă manifestare de *horrorvacui*. Sunt de remarcat acum, pentru prima dată în multimilenara istorie a decorului ceramic, benzile spiralice de tipul *triskelion* şi *tetraskelion*. Cât priveşte procedeul tehnic de obţinere a tuturor acestor ornamente, dacă în primele faze el constă din rezervare (cruţarea) motivului „pictat" în roşu, în timp ce fondul era acoperit cu alb, mai târziu s-a adoptat pictarea propriu-zisă a motivului, în paralel cu trecerea de la bicromie la tricromie (alb, roşu şi negru ciocolatiu), culorile fiind folosite într-o variată gamă de nuanţe.



Vas antropomorf de la Sultana, Cultura Gumelniţa

Vas-binoclu, Cultura Cucuteni, Republica Moldova



Vas ceramic, Cultura Cucuteni, Republica Moldova

despre un vas-fructieră antropomorfizat, alcătuit din patru figuri umane puternic stilizate şi sudate între ele într-un bloc monolit ce sugerează, în adevăr, o horă. Frecvente sunt acum şi figurinele zoomorfe inspirate în special din fauna domestică fireşte şi ele foarte stilizate.

Deopotrivă cu ceramica în fazele avansate ale culturii *Cucuteni–Tripolie* capătă o dezvoltare remarcabilă şi alte activităţi, printre care construcţia de locuinţe trebuie menţionată în primul rând, odată cu preocupările pentru organizarea teritoriului, căci, pentru prima oară, amplasarea construcţiilor nu mai este lăsată la voia întâmplării, ci urmează un plan concept în prealabil.

Culturii neolitice îi urmează cea a bronzului, caracterizată în început prin elemente artistice inferioare în trucât va, dacă le comparăm din punct de vedere stilistic cu marea artă cucuteniană. În schimb, în viaţa activităţii tribale se produc schimbări profunde menite să ducă în planul artei la apariţia unor categorii forme şi modalităţi de expresie noi. Importanţa pe care o dobândeşte schimbul de produse în urma apariţiei meşteşugurilor, diferenţierea socială ce se schiţează odată cu apariţia democraţiei militare antrenează o mai mare diversitate şi abundenţă, precum şi o îmbogăţirea semnificaţiilor pe care le capătă decorul, el desemnând de pildă, atunci când acoperă o statuetă poziţia socială a modelului, oglindită în atributele de veşmânt şi podoabă figurate, cum vom vedea că sunt statuetele cu „rochie-clopot" din cultura *Gârla Mare–Cârna*. Elemente noi încep să se distingă abună oară în arhitectură, în special în ceade apărare, căci, alături de bordeiul specific aşezărilor neolitice, acum apar fortificaţiile. Într-una dintre aşezările epocii, ceade descoperită la *Monteoru* (jud. Buzău) se întâlnesc ziduri de piatră, turnuri de strajă şi chiar o adevărată acropolă cu resturile unor sanctuare.

Fantezia pricepere a (în demânare a cu care purtătorii culturii *Cucuteni* au executat minunata ceramică policromă sunt prezente şi în confecţionarea plasticii figurative, în micile statuete de teracotă. Cele mai caracteristice sunt figurinele feminine fusiforme, subţiri şi foarte alungite, schematizate excesiv şi redate în poziţii hieratice. De regulă, acestea sunt pictate în benzi paralele albeşi roşii ce alternează. Altele, mai puţin elansate, cu capul sumar modelat sau chiar fără cap, dar acuzând o hipertrofie a şoldurilor ca atribut al fertilităţii, sunt puternic incizate, unele încadrându-se ipului aşa-zis „en violon": *Târpeşti* (jud. Neamţ), *Drăguşeni* (jud. Suceava), *Truşeşti* (jud. Botoşani), *Hăbăseşti* (jud. Iaşi) sunt doar câteva dintre localităţile în care, în urma săpăturilor arheologice sistematice au ieşit la iveală asemenea figurine. Excepţională prin insolitul ei, demnă să fie remarcată este piesa cunoscută sub numele de *Hora de la Frumuşica* (jud. Neamţ), în fapt fiind vorba

Chiar ceramica în absenţa unui ornament atât de fastuos precum cel din Neolitic, cunoaşte în schimb o tendinţă de elansare devenind mai zveltă, cu o linie de profil mai unduioasă împrumutată în unele cazuri de la vasele de aur. Căci, să nu scăpăm din vedere, înainte de a se răspândi prelucrarea bronzului, şi anume în fazade tranziţie, adică în

Neoeneoliticcu aproximativ 1800 de ani înainte de Hristos, în atelierele din Transilvania, cum este cel de la Moigrad, sunt prelucrate aramă şi aurul. Foarte rudimentară a început, metalurgia ce se practică pe baza cuprului şi a metalului nobil nu presupune a de câtoperaţia de ciocănire, turnarea şi alte procedee tehnice fiind folosite mai târziu. De altfel, primele obiecte obţinute pe această cale nici nu prea au de-a face cu arta. Abia în câteva cazuri izolate, anumite plăcuţe de aur, atribuite culturii *Bodrogkeresztúr* şi prezentând unele elemente de decor obţinute prin tehnica *au repoussé*, merită să fie asimilate pe drept cuvânt artei metalelor.

Cât priveşte prelucrarea bronzului, începută pe teritoriul României, după cum afirmă Vladimir Dumitrescu, pe la circa 1800 î.Hr., iar după opinia altor specialişti, chiar cu vreo mai devreme, a avea să devină o ocupaţie curentă în special în Transilvania, care constituie unul dintre cele mai importante centre metalurgice ale Europei. În afară de secere şi topoare simple, sunt confecţionate în număr mare topoare de bronz cu disc, bogat decorate şi folosite nu atât în luptă, cât ca însemne ale puterii şefilor militari, cum sunt cele descoperite la *Someşeni* (jud. Cluj).

Acelaşi rol l-au avut, separe, spadele de bronz găsite în localitatea *Apa* (jud. Cluj) şi pumnalele de aur din tezaurul descoperit la *Perşinari* (jud. Dâmboviţa), bogat ornamentate, prin gravare şi acestea.

În paralel cu bronzul, pentru satisfacerea unei cereri din ce în ce mai insistente, caracterizată prin diferenţierile sociale, continuă să se prelucreze aurul.

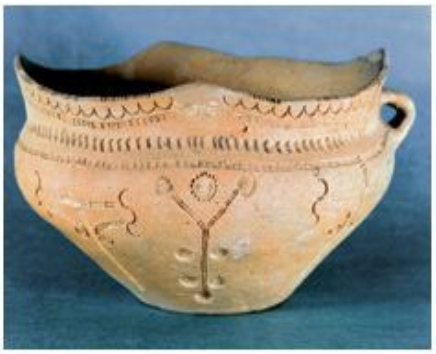
Pe teritoriul României s-au descoperit, datând din Epoca Bronzului, numeroase tezaure - cum ar fi cele de la *Firiteaz* (jud. Bihor), *Sacoş-Mare* (jud. Timiş), *Grănicer* (jud. Arad), *Săcuieni* (jud. Bihor), *Ostrovu Mare* (jud. Mehedinţi), *Sărăsău* (jud. Maramureş) – în care abundă brăţările de aur, suple, elegante, somptuoase, executate cu multă fineţe, precum şi discurile gravate dar şi aplice, pandantive şi alte podoabe. O remarcă specială merită în acest context *vasul de aur de la Biia*, în formă de ceaşcă cu buze evazate şi răsfrânte în afară, mărturie a unei bune stăpâniri a tehnicii prelucrării metalelor pe teritoriul României încă de la debutul acestui meşteşug.

Car miniatural din bronz. Epoca Bronzului

Oricât ar fi de prestigioase, obiectele artistice din metal nu reuşesc însă să umbrească realizările din domeniul ceramicii executate către sfârşitul Epocii Bronzului. Într-un interval de timp relativ scurt, în comparaţie cu mileniile de artă neolitică, se dezvoltă, pe teritoriul României, câteva culturi de o rară bogăţie de forme şi de un nivel tehnic şi artistic ce vizează perfecţiunea. Nu este locul să insistăm asupra notelor distinctive care deosebesc vasele culturii *Sighişoara-Wietenberg* de cele ale culturii *Verbicioara*, pe cele ale culturii *Monteoru* de cele ale culturii *Otomani* etc... Cănile înalte, zvelte, cu toarte elegante, conturate de o linie unduioasă şi suplă, concepută în proporţii alese, străchinile evazate cu buza văluratăşi rasfrântă, decorul caracterizat printr-o profuziune de motive geometrice, meandrice spiralice, aplicate prin incizie şi excizie, prin împungere şi, mai rar, prin culoare, toate acestea alcătuiesc tabloul de ansamblu al unei ceramici de înaltă clasă. Şi totuşi, pe acest fundal întru totul remarcabil, reuşeşte să se profileze un fenomen cultural de mare anvergură.

Este vorba de cultura *Gârla Mare–Cârna* care face parte din marele complex al culturilor câmpurilor

Vas de aur de la Biia, Epoca Bronzului



Vas ceramic de la Cârna, Cultura Gârla Mare

de urne funerare reprezentat în România în principal prin trei necropole din sudul Olteniei, aproape de Dunăre: *Balta Verde*, *Ostrovu Mare* şi *Cârna*. Este locul să relevăm aici cu precădere pentru forma lor originală, urnele de incinerare de formă bitronconică, bogat ornamentate. Dar şi acestea pălesc pe lângă frumuseţea amicilor căni cu corp sferic, turtit, cu eleganta tinii de profil, cu căpăcele şi toarte înalte, prevăzute uneori cu protome în formă de pasăre, toate aceste piese având darul să ne uimească prin „designul" lor surprinzător de „modern" şi, deopotrivă, prin decorul exuberant, subtil, sofisticat, organizat mai ales în benzi paralele ce încing vasul la diverse niveluri.

Un alt element care a contribuit de bună seamă la faima acestei culturi, despre care un distins arheolog polonez, Ioszef Kostrzewski, scria că are „cea mai frumoasă ceramică preistorică din Europa", îl constituie statuetele feminine de lut ars de o formă inconfundabilă. Spre deosebire de figurinele culturilor neolitice ce trădau o obsesie a fertilităţii, statuetele descoperite la *Cârna* vădesc o obsesivă preocupare a meşterilor pentru aparatul vestimentar. Încadrându-se oarecum tipului egeic aşa-zis cu „rochie-clopot", statuetele de *Gârla Mare – Cârna* ne dau senzaţia că ne aflăm în prezenţa nu atât a unor reprezentări de femei, cât a unor rochii atârnate în galantare, pe manechine. În adevăr, figurinele respective nu au cap şi, cel mult, chipul (ochi, gură, nas) le este sumar indicat prin incizii aplicate pe gâtul cu care bustul se prelungeşte în sus ca o pară. De asemenea, mâinile, indicate vag tot printr-un desen incizat, par mai degrabă mâneci. Aceste dorsuri feminine înveşmântate în rochii cu poalele până în pământ sunt însă suportul pe care, artistul îşi exersează măiestria decorativă. Ornamentele de bordant, realizate prin incizie şi culoare traducând o bogată fantezie vestimentară căci, fără îndoială, dacă aceste ornamente au vreo semnificaţie, ea constă în a delimita între ele piesele costumului şi în a reproduce înfloriturile ce-l decorau, cum ar fi colierele, uneori de tip *torques*, centurile ce strâng mijlocul desemnând talia fină.

Aşa cum crede profesorul Vladimir Dumitrescu, care şi-a făcut merite deosebite din cercetarea fenomenului discutat, „Statuetele de la Cârna şi din celelalte necropole ale aceleiaşi culturi – datând din Epoca Bronzului – aparţin desigur unor populaţii prototracice, aşa încât continuitatea costumului corespunde continuităţii etnice"[4].

Trebuie spus că, în faza actuală a cercetărilor, problema începutului Epocii Fierului în spaţiul carpato-dunărean este controversată. Dificultatea stabilirii unui moment inaugural constă în prelungirea fazei de tranziţie, când caracteristice pentru prima vârstă a fierului – Hallstatt – sunt tot obiectele de bronz, cele de fier, descoperite în cantităţi infime, neputând acredita ideea unei metalurgii locale hotărâtoare pentru definirea epocii.

Aşa încât, prezent încă din secolul al XII-lea î.Hr., fierul nu pare să joace un rol determinant în economie şi cu atât mai puţin în artă de cât începând din

Statuetă de la Cârna, Cultura Gârla Mare

secolele VIII–VII î.Hr., în primele faze ale perioadei Hallstatt tot obiectele de ceramică fiind acelea care au dat măsura priceperii şi gustului artistic al făuritorilor, de astădată de neamtracic, al culturilor *Babadag*, *Basarabi*, *Ferigile* ş. a., numite după localităţile eponime de unde ne-au parvenit vestigiile. Continuând forme şi elemente de decor ale Epocii Bronzului, adăugând altele noi, ceramica hallstattiană poate disimula a nevoie o oarecare sărăcire, dacă nu chiar secătuirea imaginaţiei, regres compensat însă pe alte planuri.

Este important de ştiut că în această epocă, din neamul numeros al tracilor se desprind deja, căpătând o identitate proprie, strămoşii direcţi ai românilor, anume geto-dacii. Numiţi de obicei geţi de către greci, cum o face Herodot când îi pomeneşte în legătură cu invazia din 514 î.Hr. a lui Darius, drept „cei mai cinstiţi şi mai viteji dintre traci", şi daci de către istoricii romani, geto-dacii vor fi principalii purtători ai civilizaţiei fierului pe teritoriul României, fără a se putea face abstracţie de aportul substanţial al altor populaţii alogene (cimerieni, sciţi, iliri, bastarni, celţi) care vor fi asimilate de băştinaşi, dar nu înainte de a-şi lăsa amprentele vieţuirii lor materiale şi spirituale sub forma unor opere de artă cu trăsături specifice. În sfârşit, capondere şi importanţă, trebuie menţionată tot pentru această epocă, ba chiar pentru prima ei vârstă, colonizarea grecească a ţărmurilor dobrogene ale Pontului Euxin (Marea Neagră) – fenomen interesant şi în sine, dar cu atât mai mult pentru destinele culturii din spaţiul românesc de la Dunărea de Jos. Se ştie că, în expansiunea lor, cetăţile greceşti au întemeiat factorii şi ulterior colonii, organizate după tipul *polisului* şi pe coasta de apus a Mării Negre. Astfel, încă din anul 657 î.Hr., coloniştii din Milet au debarcat şi s-au instalat întemeind oraşul *Histria* din Dobrogea (azi dispărut). În secolul următor, coloniştii din Heraclea Pontica au pus bazele *cetăţii Callatis* (pe locul Mangaliei de azi) şi, ceva mai târziu, a fost întemeiat oraşul *Tomis* (Constanţa). Asupra gradului de cultură şi de civilizaţie atins, în dezvoltarea lor, de aceste oraşe nu este cazul să insistăm. Multe secole, până la integrarea lor Imperiului Roman şi chiar după aceea, aici se va desfăşura o viaţă culturală plină de strălucire, având un echivalent pentru epoca respectivă doar în lumea metropolitană şi în diaspora grecească din alte zone geografice.

O arhitectură diferenţiată ca destinaţie, cu scop de apărare de locuit şi de cult, cu teatre şi temple precum cel al Afroditei de la Histria, prevăzute cu coloane, frize, reliefuri, o sculptură monumentală în *ronde-bosse* constând din statui ale zeilor, cioplite în marmură, o sculptură funerară, o plastică mică din teracotă în rudită cu vestitele statuete de Tanagra, vase de ceramică pictată adaptate tuturor cerinţelor, ca să nu mai vorbim de produsele meşteşugăreşti executate din metal: arme, scuturi, obiecte de podoabă – toate acestea alcătuiau un adevărat univers de care, prin contacte şi relaţii de schimb, geto-dacii nu puteau să nu fie influenţaţi, precum, la rândul lor, nu puteau să nu-şi imprime gustul propriu în producţia ce le era destinată de partenerii lor comerciali. Un exemplu îl constituie, printre altele, adoptarea roţii olarului adusă de greci şi răspândită în lumea geto-dacilor odată cu unele tipuri de vase precum bolurile „megariene" şi „deliene" prevăzute cu decoraţii în relief.

Şi mai substanţial va fi aportul cetăţilor greceşti de la Marea Neagră în răspândirea printre băştinaşi geto-daci a prelucrării metalelor mobile. Dar coloniştii greci nu vor fi unicul element etnic alogen care exercită o influenţă asupra localnicilor din spaţiul carpato-dunărean. Începând cu secolele VI–V î.Hr., un rol în răspândirea tehnologiei metalelor în acest spaţiul-au avut sciţii.

Printre vestigiile tipice pentru arta scită a metalelor pot fi menţionate, de pildă, oglinzile de bronz cu disc circular şi cu mâner ornamentat, descoperite în Transilvania, săbiile şi pumnalele de tipul *akinakes*, aşa-zisele săbii-emblemă bogat ornamentate prin

Vas cu toarte zoomorfe de la Sărata-Monteoru, Epoca Bronzului

Statuetă din bronz de la Năeni, Epoca Fierului

Coif celtic de la Ciumeşti, Epoca Fierului

gravare vârfurile de baldachin de la Carlec cu covîltir, aplicele cruciforme, cazanele de bronz cu toarte zoomorfe, cum ar fi cele de la *Iacobeni* (jud. Botoşani), *Scorţaru* (jud. Brăila), *Castelu* (jud. Constanţa), şi chiar grupuri statuare de bronz de caracter apotropaic, cum este cel descoperit la *Năeni*, înfăţişând probabil o zeitate călare pe o leoaică şi însoţită iniţial de doi acoliţi dintre care, statueta fiind deteriorată, unul este astăzi lipsă. Tot de factură scitică sunt considerate şi statuile-menhir din mari bucăţi monolite de piatră sumar cioplită, reprezentând luptători înarmaţi, descoperite în Transilvania (la *Baia de Criş*) şi în Dobrogea (la *Sibioara* şi *Stupina*).

În cadrul deplasărilor de populaţii care caracterizează timpurile preistorice, pe o parte a teritoriului României, în special în arcul intracarpatic, şi-au extins dominaţia, contribuind şi ele la propagarea unor forme de artă în mediul autohton al lor geto-daci care în ceea din urmă le-a asimilat, unele triburi ale celţilor. Ceramică executată la roată rapidă, fibule, brăţări şi alte podoabe, arme, coifuri precum cel de la *Silivaş* (jud. Cluj) şi cel de la *Ciumeşti* (jud. Satu Mare), acesta din urmă prevăzut cu o pasăre cu aripile întinse, ilustrează o parte din inventarul obiectelor celtice descoperite pe teritoriul României.

În această ambianţă complexă de întrepătrunderea diferitelor culturi unde, după expresia lui Vasile Pârvan, se află „răscrucea drumurilor pe care din est vine arta naturalistă, iar din vest cea geometrică" şe manifestă plenar şi aptitudinile artizanilor geto-daci în domeniul toreuticii. Pe teritoriul fostei Dacii au fost descoperite o seamă de tezaure care atestă că bronzarii, argintarii, aurarii locali stăpâneau într-un înalt grad meşteşugul confecţionării vaselor de aur şi de argint, al coifurilor şi podoabelor de tot felul. E drept, stilistic, acestea au diferă tot de aur în mod radical de obiecte similare provenite din atelierele greceşti sau traco-scitice, diseminate pe arii vaste atât în nordul Mării Negre, cât şi la sud de Dunăre. O seamă de piese găsite pe teritoriul României au fost puse în trecut pe seama meşterilor sciţi, greci sau traci. S-au aflat în discuţie mai cu seamă obiectele decorate cu motive figurative, căci se credea despre geto-daci că nu este în spiritul lor să se exprime în stil naturalist. Însuşi marele învăţat Vasile Pârvan, autorul monumentalei monografii *Getica* împărtăşea această opinie, el trăgând de aici şi concluzia că presupusa lipsă a reprezentărilor antropomorfe ar explica presupusul caracter aniconic al religiei geto-dacilor.

În urma descoperirilor şi cercetărilor din ultima vreme, asemenea păreri au fost abandonate. Reprezentări antropoşi zoomorfe, care vin să infirme inapetenţa geto-dacilor pentru arta naturalistă, apar

nu numai ca decor pe obiecte de argint şi aur, ci şi sub forma unor piese de plastică mică, din lut ars. O atestă printre altele, colecţia de statuete redate într-o manieră foarte naturalistă descoperită în aşezarea getică de la *Cârlomăneşti* (jud. Buzău). Printre animalele figurate aici întâlnim mistreţul, cerbul, căprioara şi păsări. Cât priveşte reprezentările antropomorfe, fragmentele descoperite aici par a fi fost ale unei figurine reprezentând un călăreţ.

Şi mai inconsistentă apare, în lumina noilor descoperiri şi interpretări, părerea că piesele de orfevrărie cu decor animalier şi antropomorf descoperite pe teritoriul României ar fi de proveniență scitică sau grecească. Faptul că în inima ţării, departe de sursele de iradiere artistice scitice sau greceşti, s-au descoperit ateliere specializate în asemenea obiecte nu mai lasă loc la nici un fel de îndoială cu privire la caracterul autohton a cel puţin o parte din produsele artistice descoperite. Un astfel de atelier aparţinând unui orfevru a fost dezvelit nu demult în aşezarea dacică de la Pecica (jud. Arad). Că aici se lucrau podoabe o dovedesc uneltele de bronz ce făceau parte din inventarul atelierului: dăltiţe, dornuri, nicovale, piese de îndoit.

Nu este exclusă, firește, nici participarea unor meşteri itineranţi de origine alogenă care să fi lucrat însă la comanda căpeteniilor locale. Astfel s-ar explica măcar în parte analogiile izbitoare pe care unele obiecte găsite aici le prezintă cu cele descoperite în alte zone geografice. Şi avem în vedere mai ales piesele cu decor figurativ. Asemenea piese conţine, de exemplu, *tezaurul de la Agighiol* (jud. Tulcea), descoperit în mormântul tumular aparţinând, după toate probabilităţile, unei mari căpetenii locale din secolul al IV-lea î.Hr. Principala piesă a tezaurului este *coiful de argint* parţial aurit, prevăzut cu două obrăzare ornamentate prin tehnica *au repoussé*. Pe fiecare obrăzar este înfăţişat câte un călăreţ îmbrăcat în zale. De asemenea, alţi doi călăreţi sunt reprezentaţi pe apărătoarele de ceafă ale coifului, în timp ce pe partea frontală a acestuia sunt redaţi doi ochi cu sprâncene stilizate, puternic arcuite. În afară de coif, din inventarul *mormântului de la Agighiol* mai fac parte două paftale, două cnemide, două pocale de argint şi câteva aplice. Interesantă este imaginea de pe o cnemidă a unui personaj masculin

Pahar de argint, Agighiol

Cnemidă cu figura Ariadnei, Agighiol

Rhyton din argint aurit, Poroina

reprezentat şezând pe un scaun şi ţinând într-o mână un vultur, iar în cealaltă un rhyton. De asemenea, bogat ornamentate sunt şi cele două pocale. Pe unul dintre ele este reprezentat, în registrul superior, un vultur care ţine în ciocun peşte, iar în gheare un iepure. Pe un al doilea registru apar un ţap şi doi cerbi, iar pe fundul paharului este redat un animal fantastic înaripat cu prada în gheare. Fără să fie identic cu primul, cel de al doilea pahar prezintă scene de bestiar asemănătoare. Toate aceste imagini au la bază un desen cu un duct liniar foarte cursiv şi nu lipsit de eleganţă. Deşi unele detalii anatomice sunt voit exagerate, ele denotă din partea meşterului argintar o bună cunoaştere a lumii animale, ca şi a convenţiilor specifice stilului în care se încadrează.

Înrudite atât tematic, cât şi stilistic cu obiectele din *mormântul de la Agighiol* sunt şi piesele altor tezaure ce datează din a doua vârstă a fierului. La *Băiceni* (jud. Iaşi), la *Poiana Coţofeneşti* (jud. Prahova), la *Peretu* (jud. Teleorman), la *Poroina* (jud. Mehedinţi) s-au descoperit tezaure cu bogat inventar ceremonial, printre care un interes deosebit îl prezintă *coiful de aur de la Poiana Coţofeneşti* sub formă de calotă înaltă cu doi ochi apotropaici pe fruntar şi cu un registru de imagini gravate la bază. Iconografia celorlalte obiecte este camaceeaşi, cuprinzând imagini de bestiar cvasifantastic şi puternic stilizate: vulturi, şerpi cu cap de pasăre, ţapi cu mai mult de patru picioare, cai ş. a. Nu lipsesc imagini de oameni în armuri somptuoase, oficiind scene de sacrificiu. O menţiune specială merită rhytonul din argint aurit (în formă de corn) terminat cu un cap de taur frumos stilizat. Cornul mai este decorat, prin tehnica *au repoussé*, cu o dublă scenă la care iau parte două personaje feminine – unul aşezat pe un scaun şi altul stând în picioare –, ambele părând a oficia un ritual. Dacă nu sorgintea, măcar influenţa greceascăn, cazul acestui rhyton, trebuie luată în consideraţie, aşa cum trebuie avut în vedere şi rolul pe care-l au cetăţile pontice în emisiunile de monede ale getodacilor, în general mitaţii, dacă nu chiar cópii după monedele macedonene.

Dar, abordând acest subiect, ne îndreptăm deja spre un alt capitol al artei de pe teritoriul României, acela al Antichităţii. Ce a de a doua vârstă a fierului – La Tène – apropiindu-se de sfârşit, aduce cu ea, pentru teritoriul Daciei, şi sfârşitul comunei primitive şi, implicit, al preistoriei. Chiar tezaurele de aur la care ne-am referit, aparţinând căpeteniilor unor uniuni de triburi, sunt mărturii ale unor vremuri fabuloase, când noaptea preistoriei se îngâna cu zorii istoriei, democraţia militară dobândind tot mai pregnant atributele statului.

Cască de aur, Poiana Coţofeneşti

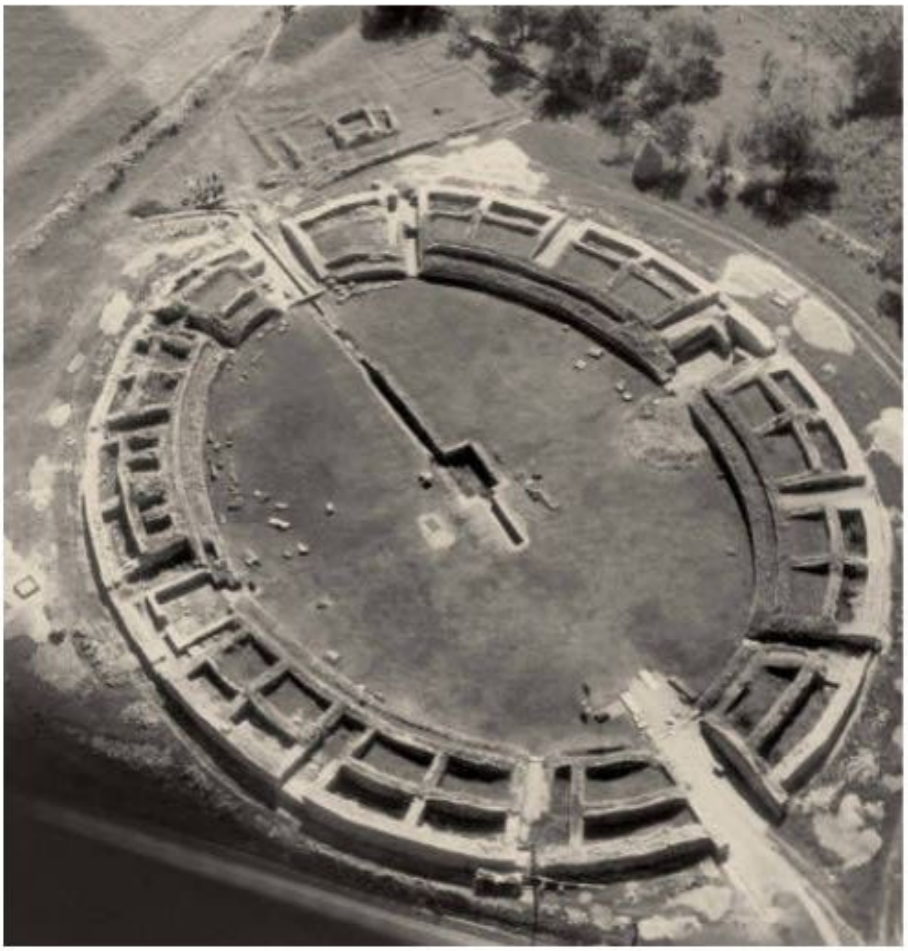
ARTA ANTICĂ

ÎNCĂ din secolul al IV-lea î.Hr., puse în faţa unor ameninţări din afară şi chiar a unor acţiuni militare directe întreprinse fie de Alexandru Macedon, care trece Dunărea într-o expediţie de pedepsire, fie de urmaşul lui, diadohul Lisimah, făcut prizonier de Dromihaites, triburile geto-dace au trecut la măsuri de apărare construind întăriturişi făurindu-şi, cum am văzut, armele din bronz şi din fier.

De obicei de ameninţătoare a devenit în secolul I î.Hr. şi expansiunea romană. Or, în faţa acestor primejdii, societatea triburilor geto-dace care, oricum, ajunsese între timp la o înfloritoare dezvoltare economică, cunoscând şi o accentuată stratificare socială între aristocraţi (*comati* sau *tarabostes*) şi *peleati* (oameni simpli), s-a organizat în jurul anului 80 î.Hr. în ceea ce numim astăzi primul stat dac unitar şi centralizat. Întemeiat de Burebista (80–44 î.Hr.), energicul rege care, învingând triburile vecine, i-a unit pe geto-daci sub un singur sceptru, regatul dac s-a impus în cele două secole de existenţă independentă drept unul dintre cele mai puternice şi mai înfloritoare state ale Antichităţii, cu un înalt nivel de civilizaţie şi cu o cultură avansată, clădită pe baza vechilor tradiţii autohtone şi a unor sugestii venite din zonele limitrofe.

Foarte interesante ne apar, de pildă, progresele făcute în arhitectură. În afară de aşezările agrare şi păstoreşti din trecut, geto-dacii cunosc acum şi aşezările de tip *oppidum* şi chiar o arhitectură urbană. Oraşelor de tip *dava* (sunt atestate zeci de astfel de dave, precum *Sucidava*, *Argedava*, *Buridava*, *Piroburidava* ş. a.) răspundea unor multiple necesităţi (de apărare, de locuire, de producţie, de cult). Cum rezultă din cercetarea reliefurilor de pe *Columna lui Traian* de la Roma, unul dintre izvoarele cele mai veridice pentru înţelegerea culturii materiale şi spirituale a dacilor, ca şi din cercetarea zidurilor de cetăţi, inclusiv a ruinelor Sarmizegetusei – fosta capitală a statului dac – şi a sanctuarelor descoperite în perimetrul ei, arhitecţii daci ştiau să construiască şi să organizeze spaţiul în mod raţional, după criterii ce îmbinau funcţionalul cu frumosul, preocuparea pentru proporţii armonioase fiind evidentă. Adaptându-se condiţiilor de teren, geto-dacii construiau în mod diferenţiat. În timp ce, la ses, sistemul defensiv consta din valuri de pământ şi palisade de lemn, în zona dealurilor şi în cea de munte, materialul predilect este piatra din care erau ridicate ziduri înalte şi groase după o tehnologie originală, presupunând edificarea a două paramente paralele din blocuri mari, între care se introducea o umplutură, pentru consolidare, cele două paramente fiind unite cu grinzi de lemn. Anume din astfel de ziduri, numite de romani *murus dacicus*, au fost clădite cetăţi precum cele de la *Costeşti*, *Feţele Albe*, *Blidaru*, *Piatra Roşie* – adevărate avanposturi menite să bareze căile eventualilor invadatori spre Sarmizegetusa, capitala regelui Decebal, situată în Munţii Sebeşului, în apropierea actualei localităţi Grădiştea.

Deşi oraşele rămân situate pe coasta muntelui, locuitorii lui au amenajat terase pe care au organizat aşa-zisa incintă sacră, un fel de acropolă unde se înălţau sanctuarele, unele de plan dreptunghiular, iar altele



Sarmizegetusa romană. Ruinele unui amfiteatru

circulare, cu acestea din urmă asociindu-se, cum credcercetătorii, ideea existenţei unui calendar propriu civilizaţiei dacice.

Curios, spre deosebire de arhitectură, sculptura nu s-abucurat de o preamare atenţie din partea geto-dacilor. În schimb, activitatea din domeniul toreuticii, documentată atât de abundent de tezaurele princiare din secolul al IV-lea î.Hr. şi întreruptă în secolele III şi II, a fost reluată în secolul I î.Hr., săpăturile scoţând la iveală pentru această perioadă mai multe tezaure dacice de podoabe, executate, ca regulă, din argint.

Dar cele mai frumoase vase de argint, în număr de cincisprezece, sunt cele din *tezaurul de la Sâncrăeni* (jud. Harghita) cuprinzând boluri semisferice, cupe conice şi cupe cu picior de tip *cantaros*, unele bogat ornamentate în registre reprezentând frunze lanceolate, împletituri, vrejuri şi aşa-zisele unde etrusce.

Creatori ai unei arte originale cu rădăcini ancestrale în Neolitic, dar încă ne ajunsă la maturitate şi departe de a asimila complet în spiritul şi beneficiul propriu sugestiile venite de la grupările etnice străine cu care vin în contact, geto-dacii se vor afla la un moment dat în situaţia de a nu mai putea ţine piept unuia dintre asalturile cele mai irezistibile din câte au avut de înfruntat. Sosite la graniţele regatului, legiunile romane veneau tot mai des în conflict cu armata geto-dacilor. În timpul lui Burebista, când la conducerea statului Roman se afla Iulius Caesar, războiul părea la un moment dat iminent şi numai dispariţia celor doi mari oameni de stat de pe scena

istoriei, la anul 44 î.Hr., când au căzut victime ale unor conjuraţii, a făcut să fie evitată o ciocnire decisivă. La o confruntare directă se va ajunge mai târziu, după aproape un secol şi jumătate. Au avut loc, aşa cum se ştie, două războaie: primul în anii 101–102 d.Hr. terminat cu înfrângerea dacilor şi cu o pace destul de umilitoare pentru aceştia; iar al doilea în anii 105–106, când armatele romane mai numeroase şi mai bine dotate tehnic, comandate de însuşi împăratul Traian, le-au învins pe cele conduse de Decebal care s-a sinucis, au ocupat Sarmizegetusa şi au transformat cea mai mare parte a Daciei în provincie romană. Era înfrântă astfel o rezistenţă eroică de peste un secol şi jumătate şi se obţinea o răsunătoare victorie celebrată cu mare pompă la Roma. Columna lui Traian, adevărată cronică în piatră a războaielor cu dacii, se va înscrie nu numai ca un izvor istoric de prima mână, ci şi ca operă de artă. La fel se poate spune şi despre monumentul Tropaeum Traiani de la Adamclisi din Dobrogea, regiune ce intra semai de mult în componenţa imperiului.

Statuetă de la Callatis

Vorbind despre rezultatul confruntării celor două puteri reprezentante a două culturi şi civilizaţii diferite, avem, bine înţeles, în vedere nu numai aspectul militar şi politic, ci şi pe cel cultural-artistic, căci în primul rând sub acest aspect victoria romanilor şi, respectiv, înfrângerea dacilor ni se par mai depline. În adevăr, din momentul transformării Daciei în provincie romană, soarta artei geto-dacice este

Capitel de la Callatis

Tropaeum Traiani, metopă. Adamclisi

pecetluită. Rapiditatea şi modul temeinic în care s-a produs romanizarea şi nu numai a limbă, căci aceasta a intrigat cel mai mult pe filologi, dar şi ca mod de viaţă, ca manifestare cultural-artistică, nu poate avea analogie decât doar în procesul petrecut

Cybele, statuetă de la Histria

după intrarea victorioasă a legiunilor acelora şi cuceritori în Gallia şi în Peninsula Iberică. Fără să dispară total, arta, obiceiurile, portul dacilor se vor refugia în mediul rural şi bine înţeles în zonele rămase neocupate, dăinuind, cu unele modificări, până astăzi, în formele artei populare şi ale folclorului românesc. Cât priveşte arta claselor stăpânitoare şi a oraşelor în general, aceasta va îmbrăca în proporţii covârşitoare structurile şi formele artei romane. Vor trebui făcute însă şi aici precizările de rigoare. Va trebui, de pildă, să constatăm că depărtarea noii provincii de centrul lumii romane, caracterul precar al stăpânirii ei în condiţiile unor necontenite atacuri din afară, datorită cărora administraţia romană va trebui, de altfel, să şi părăsească în curând (numai după o perioadă de 165 de ani) Dacia, au făcut ca arta romană şi în special arhitectura să nu atingă aici nici pe departe nivelul atins în metropolă şi nici măcar pe cel din alte provincii (Iberia, Gallia) unde stăpânirea a fost mai îndelungată şi mai sigură. De altfel, nu întâmplător tocmai Dobrogea, Moesia Inferior, cum o numesc romanii, aflându-se mai multă vreme sub sceptrul Romei, a beneficiat cel mai mult, în comparaţie cu restul Daciei, de pe urma culturii romane, aici putându-se întâlni şi cele mai valoroase opere de artă romană, cu toate că, suprapunându-se elementului helenistic preexistent, manifestările artistice de aici vor dobândi un caracter mixt greco-roman.

În rest, arta şi arhitectura romană din Dacia au aproape în exclusivitate un caracter provincial, deosebindu-se de arta aulică imperială de opotrivă ca proporţii, ca puritate a stilului şi, bine înţeles, ca rafinament şi subtilitatea execuţiei.

Cum asupra formelor de artă produse în noua provincie a avut o oarecare înrâurire şi tradiţia locală, noua sinteză rezultată a putut fi considerată artă daco-romană.

Dat fiind caracterul pronunţat militar al vieţii din această provincie, arta însă şi – şi în special arhitectura – împrumută anumetră sături ca zone. Nu întâmplător mai toate noile oraşe construite de romani în Dacia, ca şi cele reconstruite, de altfel, derivă sub aspect urbanistic şi arhitectonic din castru. Presărate pe pământul Daciei din centrul Transilvaniei şi până la Marea Neagră, aşezate în punct estrategic pe marile artere de circulaţie cu supraveghere cărora erau însărcinate, castrele militare au constituit adevărate bastioane ale noii administraţii, dotate cu toate tipurile de edificii necesare vieţuirii. Judecând după ruinele unor astfel de aşezări, cum au fost *Ulpia Traiana Sarmizegetusa* construită pe locul fostei capitale a lui Decebal, în întregime distrusă, sau *Tropaeum Traiani* din Dobrogea (azi localitatea Adamclisi), oraşele-castre întemeiate de romani erau formate din mai multe edificii publice şi din cartiere de locuit dispuse după un plan rectangular, clar, stereotipizat, tot acest nucleu fiind încins cu un zid de incintă.

Printre aşezările întemeiate de romani pe teritoriul Daciei sunt câteva asupra cărora merită să zăbovim mai mult pentru a ne edifica mai bine asupra aspectelor cultural-artistice ale noii civilizaţii. În primul rând, cea care ne reţine mai mult atenţia este capitala fundată în anii 108–110 şi numită *Ulpia Traiana Augusta Sarmizegetusa*

Un alt oraş de tip castru cu rol însemnat în administrarea noii provincii, care va dăinui şi după reorganizarea acesteia şi chiar după părăsirea ei de către Aurelian la 271, ţinând de provincia Dacia Ripensis de la sud de Dunăre, este *Drobeta* (Turnu Severin). Oraşul Drobeta s-a dezvoltat în secolele II–III d.Hr. în jurul castrului, unul dintre cele mai mari (136,50 × 123,50 m), prevăzut cu ziduri şi porţi flancate de turnuri. În incinta castrului se afla o curte interioară în jurul căreia se înălţau o capelă, încăperi pentru arme, magazii, locuinţele ofiţerilor şi barăcile soldaţilor.

Printre alte atribuţii, *castrul de la Drobeta* o avea şi pe aceea de a apăra podul de peste Dunăre din apropiere. Ştiut este că, în vederea celui de al doilea război împotriva Daciei, Traian porunci să se construiască un pod pentru trecerea armatei şi pentru alte necesităţi strategice şi economice. Lăudat de mulţi cronicari de-a lungul sutelor de ani, de la Dio Cassius la Miron Costin, acest *pod* construit de arhitectul Apolodor din Damasc trece drept una dintre cele mai ambiţioase opere de acest gen ale Antichităţii. Ştiut este că, în secolul al IV-lea d.Hr. când împăratul Constantin cel Mare va construi şi el un pod peste Dunăre, la Sucidava (Celei), acesta va lua ca model *podul lui Apolodor*. Lung de 1134,90 m, podul avea la cele două capete frumoase portaluri prevăzute cu reliefuri înfăţişând trofee şi statui ale împăratului.

Şarpele Glycon, Tomis

Tot în câmpia oltean ă, ca şi în cazul Drobetei, unde vape malul drept al Oltului, în apropiere de Caracal, romanii au construit o aşezare de tip urban numită *Romula*.

Despre gradul avansat de dezvoltare economică şi culturală a acestei aşezări stau mărturie şi necropolele din apropiere, cu inventarul lor bogat şi numărul mare de reliefuri şi statui înfăţişând diverse zeităţi adorate de populaţia pestriţă sub aspect etnic a localităţii. În această privinţă, trebuie să precizăm că proveniena foarte diversă a coloniştilor – un adevărat mozaic etnic – se reflectă atât în caracterul sincretistic al credinţelor, cât şi în numărul extrem de mare şi de diversal divinităţilor din panteonul local, printre acestea în afară de zeii oficiali, aflându-se şi divinităţi ale altor religii, precum Isis, Serapis, Cybele, Mithras, de origine orientală[5].

Am insistat asupra acestei aşezări şi a formelor de cultură prezente aici în primul rând pentru că ea era tipică într-un fel nu numai pentru viaţa romană în Dacia Inferioară, ci pentru întreg ulteritoriu getodacsupus romanizării. În plus, această localitate cu teritoriul din jur a reintrat sub stăpânirea imperiului în timpul lui Constantin cel Mare. În această privinţă, cu *Romula* poate rivalizado ar municipiul *Tropaeum Traiani* din Dobrogea, care era integrat provinciei Moesia Inferior.

De altfel, deşi fondată încă de la începutul secolului al II-lea d.Hr., aşezarea romană *Tropaeum Traiani* (lângă comuna Adamclisi, jud. Constanţa) s-a constituit ca oraş înfloritor abia în secolele V–VI de când datează cele mai importante vestigii, în majoritate bazilici ce flanchează un mare drum axial. Menţionăm dintre acestea *bazilica forensis* (a forului) cu trei nave despărţite de coloane ionice, *bazilica cu transept*, *bazilica cisternă*, *bazilica de marmură*. Dar punctul de atracţie al acestei aşezări îl constituie, fără îndoială, *monumentul triumfal* înălţat la 1 km depărtare de cetate. Ridicat în anii 108–109 d.Hr. din porunca lui Traian şi dedicat zeului Mars Ultor, *monumentul Tropaeum Traiani*[6] era menit să glorifice victoriile repurtate de împărat împotriva coaliţiei de armate pe care i-au opus-o geto-dacii în primul război (în anul 102 d.Hr.). Monumentul propriu-zis constituit din arme şi armuri sculptate în *ronde-bosse* are ca soclu o bază

Fortuna cu Pontos. Tomis

Dionysos. Serapis. Isis. Tomis

lui, cu o prismă hexagonală tăiată. Înalt de 42 de metri, *monumentul de la Adamclisi* era împodobit cu reliefuri decorative sau istoriate dispuse în registre care acopereau aproape întreg tamburul cilindric, cel mai viu interes prezentându-l cele 54 de metope grupate tematic în şase scene în care sunt narate faptele de arme respective.

La o sinteză originală ajung cultura şi arta antică de pe teritoriul României în cetăţile greceşti de la Pontul Euxin care au cunoscut în epoca romană o a doua perioadă de înflorire. La Histria, de pildă, s-au construit un nou zid de incintă, cu o mare poartă de intrare flancată de turnuri, un edificiu termal şi o zonă sacră cu sanctuare păgâne, iar din secolele V–VI, şi cu bazilici creştine. Un nou zid de incintă se construieşte în aceeaşi epocă şi la Tomis, unde apar, de asemenea, bazilici creştine şi un vast edificiu portuar, cu un *emporium* cu două niveluri – primul boltit, adăpostind antrepozitele, iar al doilea, o mare sală deschisă spre mare cu o ordonanţă de coloane şi având drept paviment un splendid mozaic policrom asupra căruia vom reveni.

În cetăţile pontice, ca de altfel şi în alte oraşe, un avânt deosebit l-a capătă în epoca romană, sculptura. Indiferent dacă este vorba de reliefs au de *ronde-bosse*, sculptura se află într-un strâns raport cu cultul morţilor şi cu practicile liturgice legate de cultul diferitelor divinităţi. În primul caz, rolul principal îl joacă portretul, de regulă bust, al unei singure persoane sau al unui grup familial. Aceste portrete pot apărea pe *stele* în *aediculă* sau în medalioane. Din toate aceste categorii există numeroase exemplare ce pot fi admirate în muzeele din Bucureşti, Constanţa, Cluj-Napoca, Alba Iulia, Deva, Drobeta-Turnu Severin, Caracal etc.

Nu lipseşte în perioada respectivă nici sculptura cu caracter monumental, cum sunt statuia lui *Zeus de la Apulum* (Alba Iulia), statuia ecvestră a *împăratului Caracalla de la Porolissum* (Moigrad), ca şi un *capal împăratului Traian*, descoperit la *Ulpia Traiana Sarmizegetusa*

circulară formată dintr-un peron cu trepte, de 30 de metri în diametru, pe care se înalţă un tambur masiv prevăzut cu acoperiş tronconic din plăci de piatră dispuse ca nişte solzi, încoronat, la rândul

Cele mai numeroase sunt însă reliefurile liturgice reproducând în compoziţii expresive pe *Diana*, pe *Hercule* pe *Hecate triformis*, *Cavalerul trac*, *Cavalerii danubieni* etc. şi statuile sau statuetele de marmură

sau de bronz reprezentând diverse divinităţi. Merită menţionate pentru măiestria şi acurateţea cu care au fost realizate lucrări ca *Altarul celor două zeiţe Nemesis* (marmură, Tomis, secolele II–III d.Hr.), *Fortuna şi Pontos* (marmură, Tomis), *Şarpele Glycon* (marmură, Tomis), o *Statuie de fată* (marmură), un *Torsal Afroditei* (marmură), o statuie a unui *Cetăţean* (marmură) – toate din Tomis, precum şi un *capal Cybelei* (deteriorat) de la Romula, un *Apollo* (fragmentar) de la Drobeta, un *Mercurius* (bronz, Drobeta), un *Cap de copil* (marmură, Drobeta), o *Mască de bronz*, descoperită la Carsium (Hârşova).

Fără a se putea compara cantitativ şi calitativ cu sculptura, pictura decorativă a fost şi ea prezentă în Dacia romană, dar fragmentele ce ne-au parvenit nu ne îngăduie tragerea unor concluzii definitive. Într-o situaţie mai favorabilă ne aflăm cu cunoştinţele despre mozaic. În adevăr, printre tehnicile artistice aduse de romani în Dacia, mozaicul este de luat în consideraţie ca o pagină de artă semnificativă pentru momentele de apogeu ale dominaţiei imperiului la Dunăre şi în Carpaţi. Două mozaicuri policrome provenite de la o *villa rustica* de lângă Sarmizegetusa şi reprezentând scene din *Iliada* (*Judecata lui Paris* şi *Ahile cerând lui Priam corpul lui Hector*) au toate calităţile de stil şi execuţie ale artei muzive aşa cum o cunoaştem în epoca la Roma [7]. De asemenea, fragmente de mozaic s-au descoperit la Apulum şi la Histria, aici, în cadrul termelor, reprezentând motive geometrice şi florale [8].

Cu totul excepţional, păstrat pe o porţiune destul de mare (cca 100 m²), este însă *mozaicul pavimentar* descoperit în edificiul portului Tomis, datând din secolul al IV-lea d.Hr. Un adevărat covor din pietre de diferite culori (negre, galbene, roşii, albastre, albe, verzi), acoperind o suprafaţă de 2000 m² (100 × 20 m), mozaicul de la Tomis se distinge nu numai prin dimensiuni (sub acest aspect este unul dintre cele mai mari din Antichitate), ci şi prin fanteziamotivelor decorative – compoziţii geometrice complexe încadrate de un chenar alcătuit din mai multe registre.

Perioadei de apogeu a dezvoltării artei în Dacia romană îi urmează vremuri de relativ regres când multe dintre falnicele oraşe şi monumente ridicate aici se vor nărui subloviturile populaţiilor migratoare ce vor vântura vreme de multe secole spaţiul carpato-dunărean necontenind să asalteze Imperiul Roman, apoi pe moştenitorul acestuia – Imperiul Bizantin. Slăbit din interior şi făcând tot mai anevoie faţă presiunilor din afară, imperiul va fi nevoit să-şi retragă în cele

Mozaic pavimentar, secolul IV, Tomis

din urmă administraţia din Dacia nord-dunăreană în anul 271, fără a părăsi însă şi Dobrogea.

Bine înţeles că acest act pur administrativ n-a însemnat o cezură şi cu atât mai puţin sfârşitul prezenţei cultural-artistice a imperiului în Dacia. Odată început, procesul romanizării a continuat, dar la un grad de intensitate ceva mai redus, de luat în consideraţie fiind aportul crescut pe care-l are în aceste condiţii elementul autohton, geto-dac deopotrivă în procesul etnogenezei poporului român şi în acela de forjare a culturii şi artei româneşti. De altfel, chiar sub aspect politico-administrativ, imperiul nu renunţă definitiv la teritoriile de la nord de Dunăre. Sub Constantin cel Mare, întinse teritorii din Oltenia şi Muntenia sunt reîncorporate imperiului, iar oraşele din zonă sunt reînzestrate cu noi fortificaţii şi edificii. Ba mai mult, împăratul construieşte, aşa cum am arătat, un nou *pod* peste Dunăre, la *Sucidava* (Celei), mai lung decât cel de la Drobeta, şi întemeiază un nou oraş, la confluenţa râului Argeş cu Dunărea, numit în onoarea sa *Constantiniana Daphne*. În compensarea teritoriilor pierdute în Carpaţi, se intensifică apoi activitatea constructivă în Dobrogea, unde încă Diocleţian, dar mai ales Constantin întăresc sau reconstruiesc castrele şi oraşele *Troesmis*, *Axiopolis*, *Noviodunum*, *Dinogetia* (acesta întemeiat chiar acum), *Tropaeum Traiani*, *Histria*, *Callatis* şi mai ales *Tomisul* (al cărui nume va fi preschimbat (iarăşi în cinstea împăratului) în *Constantia*, de unde Constanţa din zilele noastre).

Dar mai activă decât prezenţa politico-militară romană în Dacia este cea economică şi cultural-artistică, dovadă fiind numeroasele tezaure monetare, obiectele de artizanat şi operele de artă de provenienţă romană care continuă să circule în provincia abia părăsită, integrându-se tot mai organic în sinteza rezultată din amestecul cu elementele locale. Şi încă un aspect ce trebuie avut în vedere. Ne referim la instituţionalizarea creştinismului ca religie de stat, după ce o penetraţie timidă a acestei doctrine avusese loc în Dacia încă din primele secole ale erei creştine. Abia după ce încep să pătrundă în arhitectură şi în artă noile programe constructive şi iconografice putem vorbi despre constituirea premiselor unei dezvoltări în continuare a artei de pe teritoriul României. În adevăr, începând cu secolul al IV-lea apar deja în Dobrogea bazilici creştine cum ar fi cele de

Cupă, tezaurul de la Pietroasa

la *Tropaeum Traiani*, *Callatis*, *Tomis*, *Niculiţel*, *Garvăn-Dinogetia*, *Noviodunum*, *Histria*, unele prevăzute şi cu pictură paleocreştină, reproducând motive geometrice şi vegetale, dar cu încărcătură simbolico-religioasă. Practicarea cultului creştin afectează nu numai arhitectura şi pictura, ci şi arta metalelor.

Astfel, din secolele V–VI ne-au parvenit piese de liturgice cum este *Discul de argint* parţial aurit al episcopului Paternus de la Tomis, ornamentat cu figuri de sfinţi în relief şi cu corzi de viţă de vie. O altă piesă lucrată în filigran de aur, conţinând lemnul crucii imbricat unui decor complicat, este un *pectoral* descoperit la *Cluj-Someşeni*. Cele mai frecvente sunt însă cruciuliţele pandantiv, unele de aur cu pietre preţioase încrustate, cum sunt cele descoperite la Histria.

Pentru această perioadă (secolele V–V), dat fiind rolul crescând al Imperiului Romande Răsărit cu capitala la Constantinopol, caracterul roman al culturii ce-şi exercită influenţa la Dunăre de Jos este tot mai mult în favoarea coloraturii tot mai pronunţat bizantine a acestei culturi. Acest proces, adâncindu-se, va conduce la începutul secolului al VII-lea, chiar la înlocuirea limbii latine cu cea greacă, ultimul motiv, dacă mai era nevoie de el, pentru ca de acum încolo, în loc să se vorbească de artă romano-bizantină, să se poată face referire la arta bizantină propriu-zisă.

Un element important de care nu se poate face abstracţie când vorbim despre arta creată pe teritoriul Daciei în secolele imediat următoare retragerii armatei şi administraţiei romane este contribuţia populaţiilor migratoare. În diferite proporţii, arta migratorilor va intra şi ea în aliajul ce va rezulta din întrepătrunderea culturilor romano-bizantină şi geto-dacă. Şi cum aportul populaţiilor care participă astfel la sinteză este foarte eterogen, omogenizarea mai evidentă a manifestărilor artistice de pe teritoriul dat, în această epocă tulbure, nu se va produce înainte de a se fi încheiat etnogeneza însăşi a poporului român. Până atunci, cercetătorul fenomenului artistic din respectiva perioadă (secolele V–IX) va trebui să se mulţumească a constata un fundal din ce în ce mai consistent al artei autohtone dacо-romane - ce-i drept modestă, minoră într-un fel, cu caracter de serie, săracă în opere de excepţie - şi, pe acest fundal monoton sclipind din

Colan şi detaliu, tezaurul de la Pietroasa

când în când, apoi estompându-se şi confundându-se, asimilate de magma foarte frământată a locului, elementele artistice aduse de sarmaţi, de goţi, de gepizi, de avari, de slavi şi de alţii.

O mărturie dintre cele mai strălucite a trecerii şi zăbovirii goţilor pe meleagurile foste ale provinciei romane este, de pildă, faimosul *tezaur de la Pietroasa* (jud. Buzău) cunoscut sub numele de *Cloşca cu puii*. Descoperit spre anul 1837, mutilat, vândut, furat, recuperat, studiat în amănunt încă din secolul trecut de Al. Odobescu, expus la Paris cu care prilej s-au făcut după el copii prin metoda galvanoplastiei, transportat în timpul Primului Război Mondial la Moscova unde s-a rezut la un moment

Fibule, tezaurul de la Pietroasa

Vas oenohoe, tezaurul de la Pietroasa

dat că a dispărut, restituit, în sfârşit, României de către Uniunea Sovietică în 1956 şi păstrat astăzi la Muzeul de Istorie al României (Bucureşti), acest tezaur, cu o odisee atât de lungă, mai este şi astăzi obiect de controversă. Potrivit opiniei celei mai răspândite, el ar fi aparţinut regelui Athanaric al vizigoţilor şi ar fi fost îngropat în jurul anilor 375–380 d. Hr. când triburile goţilor de apus sunt dislocate în mod violent de pătrunderea în acest spaţiu a hunilor. Există şi părerea că ar fi aparţinut ostrogoţilor, iar în ultima vreme s-a emis, dar fără a fi însuşită de cercetători şi ipoteza că tezaurul ar fi opera geto-dacilor. Iniţial, din tezaur au făcut parte 22 de piese din care se mai păstrează doar 12, şi anume un taler, o pateră, două cupe (una adodecagonală şi alta octogonală), o oenohoe, o fibulă mare, două fibule mai mici, identice, o fibulă mică, un colan plat şi două colane din bară cilindrică. Majoritatea pieselor sunt bogat ornamentate.

Apartenenţa stilistică a acestor obiecte nu este unitară. În afară de componenta elenistică prezentă în forma şi caracterul istoriat al unora dintre piese, executate în tehnica *au repoussé* (talerul, oenohoe a patera), există şi o componentă nord-pontică exprimată prin tehnica încastrării (procedeu numit *cloisonné*) a unor geme poligonale (turcoaze, lapis-lazuli, granate) în ajurul unor piese precum şi o componentă celto-germanică. Lucrate în *cloisonné* sunt, de pildă, fibulele ornate cu cabuşoane şi având forma unor păsări de pradă. Cupele, având şi ele încrustate granate, au toartele sub formă de panteră. Cel mai frecvent este însă decorul vegetal stilizat prezent pe colanul plat, pe oenohoe şi pe pateră. Peaceasta din urmă sunt înfăţişate în tehnica *au repoussé* şi figuri umane reprezentând diferite divinităţi ale panteonului germanic interpretate însă prin prisma greco-romană. Căci, să reţinem, în ciuda facturii sale elenistice şi respectiv nord-pontice, tezaurul prezintă indubitabile amprente ale gustului celto-germanic – terele de pe unul din colane întărind această impresie.

Departe de a intra în mod direct şi susţinut în sinteză cu arta localnicilor, manifestările artistice ale celor mai multe din populaţiile migratoare pe teritoriul României au mai degrabă caracterul unor enclave. Aşa stau lucrurile în deosebi cu producţiile gepizilor şi avarilor. De la gepizi ne-a rămas un interesant tezaur conţinând brăţări plate, verigi granulate, fibule, medalioane, o cataramă şi cupe, toate din aur încrustate cu pietre, în tehnica *cloisonné*, descoperite la Şimleu Silvaniei şi aflat

în prezent la Kunsthistorisches Museum din Viena. Ca şi cel de la *Pietroasa*, tezaurul de la *Şimleu Silvaniei* este ceremonial şi nu funerar, cum sunt celelalte tezaure germanice (10). Tot asemenea celui de la *Pietroasa*, *tezaurul de la Şimleu* aparţine stilistic ariei elenistice, purtând, bineînţeles, amprenta gustului germanic format în contact cu operele orfevrierilor din Iran cu care triburile germanice veniseră în contact în timpul vieţuirii lor în stepele nord pontice.

Ge pizilor le-a aparţinut, după toate aparenţele şi *tezaurul de la Apahida* care constă din fibule aviforme, cu incrustaţii de amaldine executate în tehnica *cloisonné* a poi aplice şi rozete de harnaşament, cataramă şi altele.

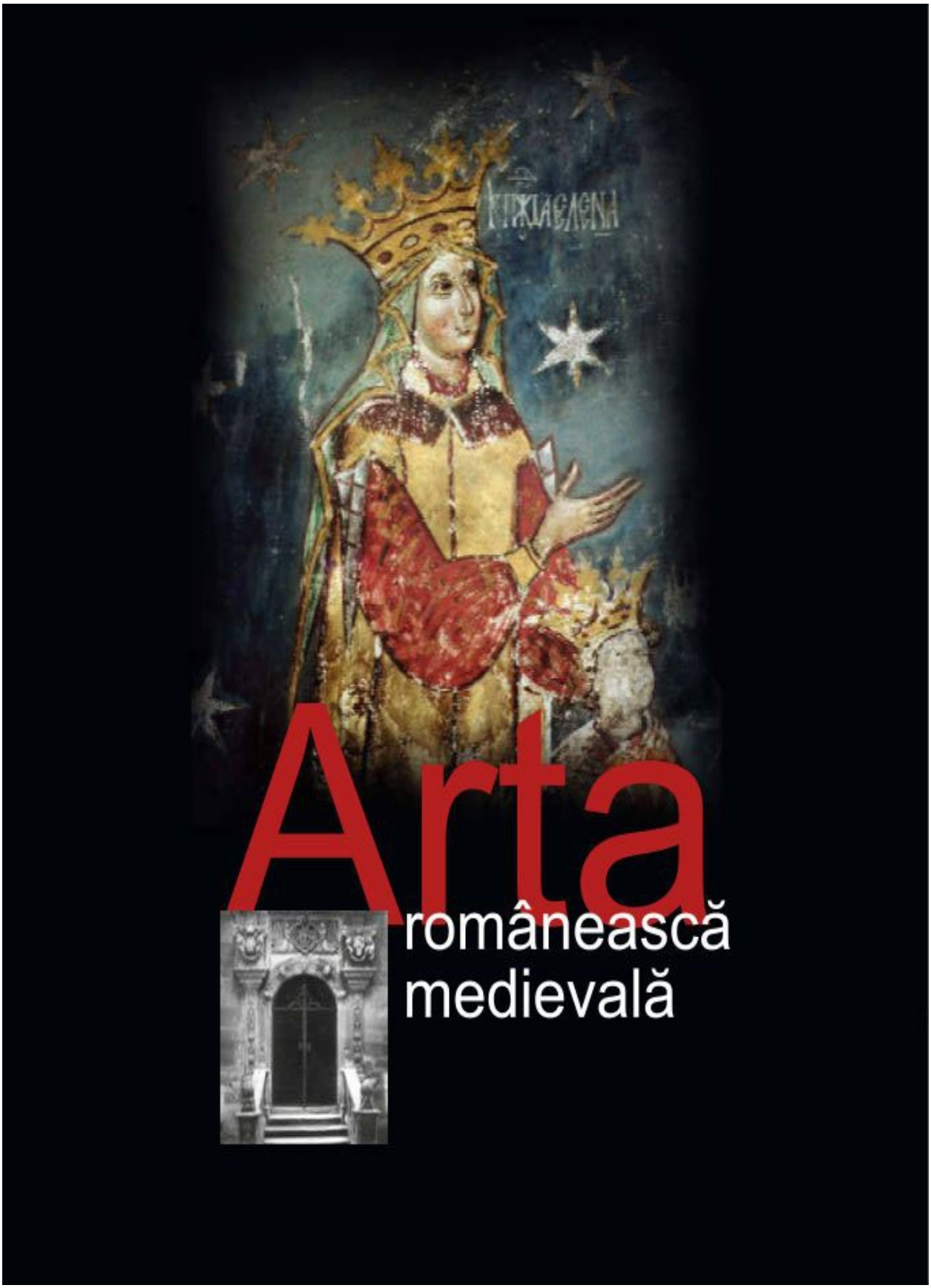
Fibule aviforme, tezaurul de la Apahida

Prezenţi în deosebi în Transilvania, avarii sunt şi ei purtătorii unei culturi care prezintă, judecând după inventarul mormintelor de călăreţi de la *Corund, Felnac, Dumbrăveni Aiud, Teiuş, Socodor Sânpetru* caracteristicile obişnuite ale populaţiilor nomade de stepă. Aplicele de tot felul, pentru harnaşament şi pentru veşminte, paftale şi pandantive decorate cu motive zoomorfe, vegetale şi geometrice inspirate de flora şi fauna altaică a obârşiilor, şi executate fie prin turnare, fie prin presare - iată inventarul nu prea bogat, dar purtând amprentele distincte ale unei etnii care, vreme de peste o sută de ani, a convieţuit cu populaţia daco-romană sfârşind prin a se contopi cu aceasta şi a-şi pierde astfel identitatea.

Pătrunşi pe teritoriul României concomitent cu avarii, nici slavii n-au lăsat vestigii care să depăşească nivelul unor modeste contribuţii. E drept, prin numărul lor mare, prin modul sedentar de viaţă pe care-l adoptă, cât şi prin lunga vieţuire alături de populaţia băştinaşă, ei au avut un rol important în făurirea unor noi structuri politice şi chiar în plămădirea însăşi a poporului român şi a limbii sale. Sub aspect cultural-artistic însă, aportul lor iniţial nu este substanţial.

Dar dacă aportul slavilor aşezaţi în spaţiul intra şi extracarpatic de la nord de Dunăre la încheierea acestei unităţi cultural-artistice este modest, alta va fi contribuţia triburilor slave după aşezarea lor în sudul Dunării. În adevăr, acestora le va revenii un rol în multe privinţe hotărâtor pentru orizontul cultural-artistic al Europei de Sud-Est şi, implicit, într-o anumită măsură şi sub unele aspecte chiar pentru spaţiul carpato-dunărean. Profitând de slăbirea Imperiului Roman de Răsărit şi de tulburările social-politice din cadrul lui, triburile slave reuşesc să înfrângă rezistenţa bizantinilor şi să pătrundă masiv, în anul 602, în Peninsula Balcanică. Lor le urmează în 679–780 invazia bulgarilor conduşi de Asparuh şi astfel, pentru multe secole, ne amurile slave, după ce-i asimilează pe bulgari şi, într-o vreme, în alianţă cu valahii sud-dunăreni, vor determina natura raporturilor politice şi cultural-artistice din zonă. Fără a înlătura definitiv prezenţa bizantinilor în Dobrogea şi pe Dunăre, dar stânjenind-o într-o bună măsură, ei vor constitui o forţă reală în echilibrul de putere şi în jocul de influenţe ce se vor configura mai ales în timpul primului şi al celui de-al doilea ţarat bulgar.

Din acest moment însă, în istoria politică şi cultural-artistică a românilor începe un nou capitol: acela al unei dezvoltări de sine stătătoare ca entitate constituită în cadrul unei epoci ce prezintă toate semnele distinctive ale feudalismului şi, în general, ale Evului Mediu.



Arta românească medievală

SECOLELE
IX–XIII

După o epocă frământată şi ceţoasă ce durează mai bine de patru veacuri (secolele V–VIII) şi în care decurge ultimul proces al etnogenezei românilor, epocă numită de cercetători premedievală sau prefeudală, caracterul de tranziţie de la Antichitate la Evul Mediu fiind una din trăsăturile ei esenţiale, dar nu singura, secolul al IX-lea îi găseşte pe români organizaţi în mici formaţiuni politice adecvate întru totul unor relaţii de tip feudal incipiente. Pe trei dintre acestea, localizate în Transilvania, ni le semnalează notarul anonim al regelui ungur Bela IV, vestitul Anonimus, în a sa *Gesta Hungarorum*, ca opunând o dârză rezistenţă înaintării maghiarilor spre interiorul regiunilor intracarpatice. Având în fruntea lor şefi militari, cnezi şi voievozi („duci" le spune cronica), aceste prime formaţiuni politico-administrative şi militare cunoscu şi o certă activitate culturală. Ele au centre fortificate unde trebuie să-şi fi dus o viaţă de curte, sunt secondate de o ierarhie ecleziastică şi-au edificiile ei de cult şi întreţin raporturi, uneori de vasalitate, cu lumea bizantino-balcanică de unde şi vin modelele celor mai multe realizări pe plan artistic, altele venind, odată cu influenţa politică şi bisericească occidentală, din orizontul arhitecturii şi artei romanice. În cel mai nordic voievodat, în Crişana, condus de Menumorut, existau cetăţile la *Biharia* şi *Satu Mare*, iar în ţinutul Someşului, cârmuit de Gelu, şeştie că au existat asemenea cetăţi la *Mănăştur* (Cluj-Napoca) şi la *Dăbâca*, unde exista, de asemenea, un paraclis al voievodului. Datele despre aceste nuclee feudale sunt însă destul de sărace. Pe un teren mai sigur, mai generos în date arheologice şi în documente scrise, ne aflăm când ne ocupăm de cel de al treilea voievodat, acela din Banat al cărui cârmuitor îi cunoscu ţi – Gladla hotarul secolelor X–X şi Ahtum, în jurul anului 1000 – dispune au de un număr mai mare de cetăţi, anume la *Orşova*, la *Cuvin*, la *Jupa*, la *Cenad* (*Urbs Morisena* cum era numit acesta din urmă), unde se afla probabil şi reşedinţa. În plus, la *Cenad* s-au descoperit şi ruinele a două mănăstiri căror existenţă a fost confirmată şi de documente scrise. Înainte de a trece sub oblăduirea Bisericii Catolice, fapt petrecut la începutul secolului al XI-lea, aceste lăcaşuri (cu hramurile Ioan Botezătorul şi, respectiv, Sf. Gheorghe) au fost zestrea şi poate chiar ctitoriile unor călugări bizantino-balcanici. Din Cenad ul acelor vremuri ni s-a păstrat şi un *sarcofag în piatră*, sobru cu înfăţişare, sculptat foarte sumar şi presupus a fi al primului ierarh catolic instalat aici, anume episcopul Gerardus de Sagrado, de origine veneţiană. Ne-au parvenit, de asemenea, obiecte de podoabă, vase de ceramică şi alte sporadice mărturii de civilizaţie. Toate acestea pălesc însă umilite pe lângă ceea ce poate să grăiască despre ambianţa cultural-artistică din această parte a ţării, în jurul anului 1000, descoperirea unui splendid monument de orfevrărie. Avem în vedere excepţionalul în toate privinţele, *tezaurul de la Sânnicolau Mare* – localitate din apropierea aceluiaşi Cenad bănăţean.

Ieşit la iveală în anul 1799 şi aflat astăzi la Kunsthistorisches Museum din Viena, acest tezaur, unul dintre cele mai valoroase sub aspect artistic şi istoric, este compus din 23 de vase de aur de diferite forme (căni, platouri), somptuos decorate prin

Vas de aur, tezaurul de la Sânnicolau Mare

ciocănire şi gravare. El a făcut încă din secolul al XIX-lea obiectul unor temeinice studii, fără ca în privinţa provenienţei şi a apartenenţei să se fi putut ajunge la concluzii definitive. Au fost emise mai multe ipoteze, dar nici până astăzi n-a fost depăşit stadiul controverselor. În vremea din urmă, cercetătorii români [11] înclină să-l vadă pe posesorul tezaurului în chiar persoana conducătorului formaţiunii politice cu reşedinţa la Morisena Urbs (Cenad), fapt care ar avea darul să confere puterii economice a acestuia o neobişnuită prestanţă şi strălucire. Cât priveşte originea pieselor, ele aparţine, cum constată Răzvan Theodorescu, unei arii „... de confluenţe artistice unde erau topite deopotrivă motive şi forme bizantine şi orientale". Printre cele din urmă sunt de menţionat scenele cu animale fantastice sau reale (călăreţ vânând o panteră, grifon atacând un alt animal, vultur răpind o femeie ş. a.). Pe un alt vas apar călăreţi luptând cu centauri, iar pe altele apar, în medalioane, motivul hipocampului, precum şi păsări sau plante stilizate. Este un fapt cât se poate de evident că în caracterul eclectic al motivelor decorative ale tezaurului, în parte sassanide, în parte bizantine, cu îndepărtate ecouri elenistice, cu sugestii venite din unele centre din Balcani, se oglindeşte ca într-o picătură de apă însăşi natura eclectică a culturii din acest Ev Mediu timpuriu, şi nu numai de pe teritoriul României, ci de pretutindeni în Europa. În adevăr, cine scrutează orizonturile culturale din aceste îndepărtate timpuri nu poate să nu rămână uimit de mulţimea factorilor politici, economico-sociali şi culturali care participă la procesul de sinteză, proces în deplină desfăşurare, când, departe de a se fi precipitat şi cristalizat în

Platou, tezaurul de la Sânnicolau Mare

disparate, provenind din spaţii culturale dintre cele mai îndepărtate şi mai prezintă încă netopite, crude, neasimilate într-un conglomerat ce-şi afla analogia - şi de ce nu? – explicaţia în însuşi aspectul caleidoscopic al spectacolului uman – în mozaicul etnic mereu în prefacere, mereu în fierbere căci, să nu se uite, nu trebuie considerat ca schiţat în întregime cadrul istoric din primele secole ale artei feudale româneşti fără a semenţiona în treacăt stăpânirea, dacă nu efectivă pricum nominală, pe care o instaurează asupra unor părţi din teritoriul României ultimii migratori – pecenegii şi cumanii – şi fără a aminti devastatoarea invazie tătaro-mongolă.

Desigur că pe acest fundal frământat şi tulbure, când încă nu s-au decantat bine conturate, direcţiile stilistice, majoritatea sugestiilor pe o bună parte a teritoriului ţării, ne vin din lumea bizantină sau prin filiera acesteia. În Dobrogea de pildă, ca şi în celelalte ţinuturi din afara arcului carpatic, cultura

şi arta de orientare bizantină pătrund în voie, fără a întâmpina vreo rezistenţă. Vehiculate de Biserica Răsăriteană (ortodoxă) care-şi va exercita în mod oficial funcţia ideologică în aceste zone, formele de manifestare artistică bizantine sunt propagate fie direct în timpul stăpâniri i bazileilor la Dunăre (secolele XI–XII), fie prin intermediul primului şi apoi al celui de al doilea ţarat bulgar în secolele X–X şi, respectiv, în secolul al XIII-lea, fie, în sfârşit, prin intermediul ţaratului sârb în secolul al XIV-lea.

De parte, deci, de a fi un fenomen de conjunctură, cu caracter sporadic sau trecător, înrâurirea artei bizantine pe aceste teritorii face parte, de fapt, dintr-un proces mai general şi de o mare anvergură - acela al difuzării formelor de cultură şi de civilizaţie născute la Bizanţ în largi spaţii ale continentului. Aşa cum se ştie, iradiind atât spre vest, cât şi spre nord, tradiţiile culturii şi artei bizantine au contaminat importante părţi din Italia de nord şi centrală, întreaga Peninsulă Balcanică, iar în nord-est s-a propagat până la Novgorod şi Vladimir, cuprinzând întreaga lume rusească. Şi dacă, odată cu constituirea unor şcoli naţionale, operele create în cadrul acestora dobândesc trăsături distincte care le singularizează, tradiţia bizantină a părând doar ca fundal, în primele timpuri modelele venite de la Bizanţ erau urmate cu destulă obedienţă, aşa încât monumentele de artă întâlnite la Dunărea de Jos, fie ele bizantine, româneşti sau sud-slave îmbracă o haină comună. S-a putut în acest sens chiar vorbi despre o „internaţionalizare" a motivelor, a limbajului artistic. De aceea, atribuirile se şi fac, în general, foarte anevoie, ele fiind îngreunate şi de indigenţa materialului documentar redus de cele mai multe ori la ruine, la rezultatele săpăturilor arheologice şi la unele rare menţiuni în izvoarele scrise. Aşa stau lucrurile cu cetăţile de pe linia Dunării şi din Dobrogea, unde procesul de feudalizare a populaţiei fiind mai rapid, unde prezenţa bizantinilor fiind totdeauna o realitate, deşi pentru o vreme a intrat în eclipsă, s-a putut desfăşura o vie activitate pe toate planurile.

Pentru perioada care ne interesează, evirimentul trebuie pus în legătură cu succesele militare şi politice repurtate de bazileii împotriva bulgarilor. Reinstalaţi ca stăpâni în ţinuturile dobrogene, împăraţi ca Ioan Tzimiskes şi Vasileal II-lea vor da un nou

Cruce engolpion de aur, Dinogeţia

impuls vieţii orăşeneşti, de făcând să renovând vechi cetăţi romane precum *Axiopolis*, *Capidava*, *Carsium*, *Dinogeţia*, *Noviodunum*, dar întemeiind şi altele noi, cum este *Păcuiul lui Soare*, pe un ostrov al Dunării, unde săpăturile au dat la iveală ziduri masive construite în cea mai bună tradiţie romană moştenită de Bizanţ. Călători i străini, ca şi cronicile ruseşti menţionează apoi, tot pe Dunăre, centre înfloritoare ca *Pereiaslavec* şi *Vicina*, iar la *Garvăn-Dinogeţia* la *Niculiţel* la *Basarabi*, investigaţiile arheologice dau la iveală ruinele unor prime lăcaşuri de cult. Sunt construcţii modeste: capele, paraclise, chilii, uneori săpate în stâncă. La *Garvăn-Dinogeţia* biserica ţa clădită în secolele XI–XII nu avea decât o singură încăpere de 6 × 6 m prevăzută cu o absidă circulară în interior şi poligonală în exterior. Era construită în manieră bizantină din asize de cărămidă alternând cu piatră, sistemul de boltire, de asemenea bizantin, fiind format dintr-o cupolă sprijinită, prin intermediul pandantivilor, pe arce susţinute, la rândul lor, de stâlpii plasaţi la colţuri. Mici fragmente de pictură găsite *in situ* fac dovadă că pereţii lăcaşului erau decoraţi cu fresce.

Tot aşa de minusculă, dar mai bine păstrată în ciuda transformărilor şi adăugirilor târzii, este, din aceeaşi epocă, biserica Sf. Atanasie de la Niculiţel care - aspect demn de reţinut – inaugura, pe cuprinsul României, seria edificiilor cu planul aşa-zis „treflat" (cu trei abside care, împreună cu nava, formează o cruce); variantă a planului „triconc", începând cu secolul al XIV-lea acest tip arhitectural a cunoscut o

mare răspândire în Evul Mediu, atât în Ţara Românească cât şi în Moldova.

Şi mai vechi decât aceste două edificii dobrogene, datând din secolul al X-lea, cum rezultă dintr-o inscripţie, este *complexul monastic de la Basarabi* (*Murfatlar*). În componenţa sa intră o bisericuţă de tip bazilical, cu trei nave despărţite de stâlpi, o altă biserică compartimentată în pronaos, naos şi altar despărţite de ziduri pline, străpunse de goluri înguste, două paraclise, câteva chilii, galerii şi cavouri. Toate acestea încăperi au fost escavate în stâncă de cretă a Dealului Tibişirului, înscriindu-se ca unul din cele mai interesante complexe monastice rupestre. Interesul stârnit de acest aşezământ este mult sporit de originala decorare a pereţilor obţinută prin zgâriere, iar uneori şi prin trasarea desenului cu o culoare roşiatică, opere ale unor meşteri populari care activează paralel şi izolat de arta propagată de biserica oficială; desenele reprezintă fie ornamente geometrice fie imagini fruste de animale real sau fantastice fie chiar figuri umane, printre altele un sfânt în atitudine de orant, toate desenate cu o stângăcie plină de candoare. Pe alocuri, imaginile sunt însoţite şi de inscripţii cu litere greceşti, runice, glagolitice sau chirilice care i-au intrigat pe specialişti determinându-i să vadă, conjugate aici, influenţe dintre cele mai îndepărtate din punct de vedere geografic, începând cu celedin Cappadocia şi sfârşind cu eventuale urme lăsate de varegi care, porniţi din septentrionul european spre Bizanţ, îşi fac drum şi prin ţinuturile dobrogene.

Sfânt orant, Basarabi

Alături de arhitectură care, după cum am văzut, nu excelează prin edificii monumentale ce pot să ateste o mare prosperitate economică, o mărturie grăitoare despre nivelul de civilizaţie şi despre gustul epocii îl constituie produsele meşteşugurilor artistice, podoabele şi costumele somptuoase ţesute cu fir de aur, pe care le poartă aristocraţia feudală laică şi ecleziastică.

Piesa de orfevrărie cea mai somptuoasă din între vestigiile ajunse până la noi este o cruce engolpion de tipul relicvar, descoperită la *Garvăn-Dinogeţia* şi care a aparţinut probabilului înalt ierarh. Executată într-o tehnică mixtă *au repouss* şi cu aplicaţii de filigran şi cu incrustaţii de pietre semipreţioase, ea aparţine tipologic tradiţiei bizantine în materie. Asemenea engolpioane ce-i drept, nu totdeauna din aur, ci din bronz, şi contaminate uneori de înrâuriri ruseşti, trebuie să fi avut o mare circulaţie în epocă de vreme ce frecvenţa lor în descoperirile arheologice este destul de mare, mai ales în Moldova.

În veacurile XI–XII, alături de Dobrogea şi într-o măsură mai mare decât ea, cunoaşte o realizări notabile, în domeniul arhitecturii şi artei, Transilvania. Dar cum o să avem posibilitatea să constatăm, influenţa bizantină are de înfruntat pe pământ transilvănean concurenţa artei occidentale a stilurilor romanic şi gotic la început, a Renaşterii şi baroculuimai apoi. Dat fiind că, după o dârză împotrivire, Transilvania va fi integrată regatului maghiar în cadrul căruia va păstra bine înţeles un statut de autonomie ca voievodat aparte, şi în ciuda ataşamentului românilor de aici la creştinismul de rit bizantino-grecesc şi la formele de artă legate de acest cult, în virtutea apartenenţei ungurilor şi germanilor colonizaţi aici

la Biserica Catolică, Transilvania va gravita din punct de vedere politic şi spiritual în sfera Apusului, de unde-i vor veni multe sugestii susceptibile de a fi transpuse în artă.

Chiar în edificarea unor biserici şi mănăstiri de către populaţia românească, inspirate în mod vădit de modelele bizantine, se fac adesea concesii în favoarea stilurilor romanic şi gotic.

Profitând de privilegiile acordate de statul maghiar, cnezii şi jupanii români din câteva ţinuturi (Haţeg, Zarand, Bihor) şi-au construit mici castele şi paraclise în compoziţia căror a constatăm o confluenţă de stiluri având ca rezultat sinteze interesante. Din această ultimă categorie s-a păstrat până în zilele noastre, putând fi considerat cel mai vechi monument de arhitectură de pe cuprinsul ţării, aflat în stare bună, *biserica Streisângeorgiu* (jud. Hunedoara), zidită în secolul al XII-lea ca paraclis la curtea unei căpetenii feudale de pe valea Streiului. Un alt exemplu îl constituie mica *bisericuţă de la Gura Sada*, pe valea Mureşului, inspirată de modele bizantine, cu planul iniţial de forma unei încăperi cu patru abside (două semicirculare şi două semielipsoidale) ce ade apus fiind prelungită cu un exonartex.

Tot de tradiţie bizantină, folosind un plan central în formă de cruce greacă, este şi *biserica din Densuş* (jud. Hunedoara). Aici însă, ca elemente de structură sunt folosite elemente romanice, în loc de turlă edificiul fiind prevăzut cu un turn, şi chiar gotice, cum sunt ferestrele terminate în arc uşor frânt. Caracterul compozit al edificiului este şi mai accentuat de faptul că, drept material de construcţie, aici s-au folosit blocuri de piatră şi chiar elemente fasonate (fragmente de coloane, de arhitravă, altare votive, capiteluri) prelevate de la ruinele aşezării daco-romane de la Sarmizegetusa, situată în apropiere.

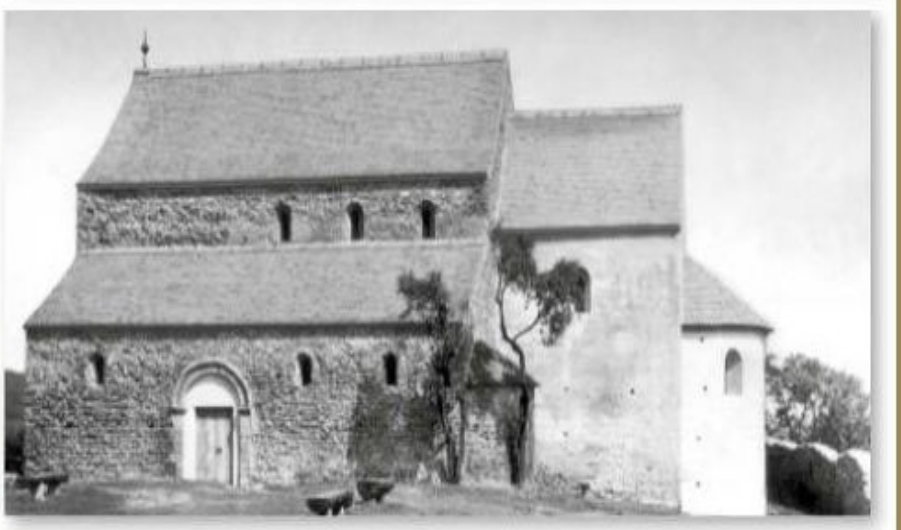
În construcţia bisericilor ortodoxe din zona Hunedoarei, foarte insistent se insinuează la un moment dat componentele goticului timpuriu. Este cazul unor edificii de tip sală, împărţite după moda bizantină în pronaos, naos şi altar, prevăzute cu turn-clopotniţă pe latura de vest şi cu un sanctuar boltit în cruce pe ogive. Aşa sunt bisericile *Santa Mărie Orlea* – ctitoria unui nobil local pe nume Cândea - şi Strei – ctitoria a jupanului Ambrozie – adevărate prototipuri pentru arhitectura religioasă a românilor din Transilvania de-a lungul următoarelor două secole.

Densuş, biserica ortodoxă, secolul XIII

Dar, pe măsură ce puterea maghiară se infiltrează şi se consolidează, activitatea Bisericii Ortodoxe şi, respectiv, construcţia lăcaşurilor de cult de tradiţie bizantină sunt tot mai mult îngrădite şi oarecum marginalizate, fiind obligate să se restrângă la zonele din mediul rural. Pentru a contracara acţiunea românilor, regalitatea maghiară a creat mari privilegii

Hălmeag, biserica evanghelică, secolul XIII

Biserica Sângiorgiu, secolul XII



Cisnădioara, biserica evanghelică, secolul XIII

Cetatea *Feldioara*, secolul XIII

ordinelor călugăreşti catolice, sprijinindu-le în construcţia unor mănăstiri, fie benedictine (la *Oradea, Cluj, Ineu*), fie cisterciene (la *Igriş* jud. Timiş), uneori confiscându-le pe cele ortodoxe, cum procedase la Cenad unde, după alungarea călugărilor bazilieni, a luat fiinţă o mănăstire benedictină.

Printre cele mai vechi monumente de arhitectură ecleziastică inspirată de stilurile dominante în arta apuseană este şi *rotonda de la Alba Iulia*, datând din secolul al X-lea şi încorporată în prezent catedralei romano-catolice din localitate. Tot la *Alba Iulia*, datând din secolul următor, se află o *bazilică* şi ea dispărută, din care însă ne-au parvenit elemente de sculptură romanică, şi anume o *Maiestas Domini*, relief dintr-un timpan de portal ce prezintă toate calităţile de stil ale romanicului pătruns în Transilvania odată cu călugării benedictini protejaţi de regalitatea apostolică şi, ulterior, de către coloniştii saşi, instalaţi de aceeaşi regalitate în părţile Sibiului, ale Bistriţei şi Braşovului, în secolul al XII-lea.

Pentru secolul al XIII-lea, în Transilvania sunt caracteristice mai multe tipuri de biserici. Cel mai răspândit este tipul de bazilică romanică scurtă, cu trei nave despărţite de stâlpi şi terminate spre răsărit cu o absidă sau chiar cu trei, iar la apus străjuite de unul sau de două turnuri. Acest tip a fost impus de meşterii saşi veniţi din părţile Rinului Inferior, la monumentele de la *Cisnădie, Cisnădioara, Herina*. La cel din urmă, gramatica stilului romanic se afirmă plenar prin frize de arcaturi semicirculare, ancadramente, de asemenea semicirculare, ferestre biforesa utrifore la turnuri, tribune, arcade ce separă navele etc.

Aşa cum aflăm din operaliterară *Carmen mizerabile* de Rogerius, majoritatea bisericilor construite în secolele XI, XII şi în primele decenii ale celui de al XIII-lea au fost jefuite şi aduse în stare de ruină de către valul pustiitor al tătarilor. După retragerea acestora programul de construcţii dobândeşte însă un avânt fără precedent aici. Paralel cu înălţarea unor biserici parohiale de aspect sobru şi modeste ca dimensiuni, se deschid şi şantiere mari, începându-se zidirea unor adevărate catedrale cum este cea de la *Alba Iulia*, construită cu începere din anul 1246, pe temelia unui edificiu mai vechi ce căzuse pradă invaziei.

Cisnădioara, *Portal*, secolul XIII

Alba Iulia, catedrala romano-catolică, secolul XIII

Prejmer, *biserica evanghelică*, secolul XIII

Monument reprezentativ pentru stilul romanic transilvănean, *catedrala din Alba Iulia* este o bazilică prevăzută iniţial cu trei nave cărora în dreptul uneia dintre travee-le au mai fost adăugate două. A fost înzestrată de asemenea cu un cor dispus în travee-a vestică şi cu abside. Întrucât a fost construit pe parcursul mai multor decenii, surprins de afirmarea plenară a goticului, edificiul a suferit la un moment dat unele intruziuni ale acestui stil, printre altele în sistemul de boltire, ca şi în plastica decorativă (profilul cornişelor, consolele, capitelurile). Spre deosebire de alte lăcaşuri construite în această epocă destul de agitată sub aspect politic şi critică sub aspect economic – ceea ce nu a permis cheltuirea de fonduri prea mari pentru o decorare corespunzătoare – *catedrala de la Alba Iulia* s-a bucurat de o mare atenţie acordată elementelor decorative. Se distinge, printre altele, portalul romanic bogat ornamentat cu vrejuri şi palmete. De asemenea, merită menţionată compoziţia *Maiestas domini* sculptată în relief în luneta portalului sudic care, împreună cu alte câteva reliefuri stângace executate în tregesc un aparat decorativ minimal pentru asemenea edificii.

Şi astfel, la început zităndîn ce priveşte structura şi morfologia, arhitectura romanică din Transilvania va străbate într-o perioadă scurtă, drumul de la primele monumente modeste ca dimensiuni şi confuze, indecise stilistic, la adevărate catedrale în care stilul apare pe deplin închegat.

Tot în secolul al XIII-lea, în Transilvania apar şi edificii pur gotice. S-au datorat meşterilor burgunzi stabiliţi aici odată cu călugării cistercieni, de unde şi denumirea de „gotic burgund" sau „cistercian", întâlnit la *mănăstirea* ordinului respectiv de la *Cârţa* din Ţara Făgăraşului, care este cea mai tipică realizare pe direcţia acestui stil. Este o bazilică cu transept, prevăzută cu capele, boltită cu arce în ogiv şi susţinute pe nervuri simple. Un efect decorativ deosebit este asigurat de ferestrele în formă de floare cu şase lobi, element prezent într-o variantă (ferestre cvadrilobate) la *biserica din Prejmer*.

Impresionante deşi astăzi în ruină, sunt aici şi zidurile de incintă, ca şi celelalte construcţii ale anexă, cu ferestre gemene despărţite de colonete pe care se sprijină arcuşor frânte, dar încadrate de arcade în plin cintru şi arhivolte în semicerc ca o reminiscenţă a stilului romanic.

În secolul al XIII-lea, regatul arpadian acordă o mare atenţie arhitecturii civile şi militare – fortificaţiilor. Astfel, în afară de cetăţile de refugiu ale

populaţiei autohtone, din pământ şi palisade, cum este cea de la *Bartolomeu* sau cea mai veche, de la *Dăbâca*, a cea stadiu din urmă, ca şi altele asemănătoare, fiind fortificate cu ziduri de piatră, au apărut castre regale la *Ciceu*, *Odorhei*, *Deva*. Rolul de fortificaţie, pe lângă acela de reşedinţă feudală, revine în această perioadă şi unor turnuri de refugiu de tip donjon, cum sunt cele de la *Gârbov*, *Câlnic*, *Colţeşti* (jud. Alba) şi *Cheresig* (jud. Bihor), acesta din urmă cel mai impunător prin masivitate.

Un rol deosebit a revenit în campania de construcţii fortificate ordinului cavalerilor teutoni. În scurtul popas făcut în Ţara Bârsei, unde au fost aduşi de regele Andrei al II-lea în anul 1211 şi de unde au fost alungaţi de acelaşi monarh în anul 1225, cavalerii teutoni au întemeiat cetăţi de piatră la *Feldioara*, la *Grizbav* la *Codlea* şi, probabil, pe *Târnava* (lângă Braşov). Cu turnuri pătrate la colţuri, cu ziduri de 2–4 m grosime, cu capacitate defensivă sporită de folosirea ingenioasă a condiţiilor de teren (dealuri, pante), aceste cetăţi, ca şi celelalte edificii din Transilvania au încorporat şi un susţinut efort material din partea populaţiei autohtone, chemate să plătească dări şi să presteze diverse munci pe şantierele de construcţii.

În prima jumătate a secolului al XIII-lea condiţii prielnice pentru implementarea unui început de viaţă feudală cu tot ce decurge de aici, în această în materie de cultură spirituală, de artă în speţă, constatăm şi în zona cuprinsă între Dunăre şi Carpaţi care, după peste câteva decenii, va fi cunoscută ca statul independent al Ţării Româneşti. Până atunci, formaţiunile social-politice de aici, şi anume cnezatele şi voievodatele, se mai află încă sub suzeranitate maghiară.

Însăşi atestarea lor documentară a fost făcută printr-un act emis de cancelaria regatului apostolic. Avem în vedere diploma dată de Bela al IV-lea, în 1247, cavalerilor din ordinul ioaniţilor, în care sunt menţionate, în zona Olteniei, cnezatele lui Ioan şi Farcaş şi voievodatul lui Litovoi, iar în stânga Oltului, în Muntenia, voievodatul lui Seneslau. Cum aflăm din aceeaşi diplomă, teritoriile respective ajunseseră la un grad de dezvoltare care permitea acelor două clase – ceada dominantă, a stăpânilor de pământuri *(maiores terrae)* şi ceaa ţăranilor *(rustici)* – să construiască cetăţi, reşedinţe, curţi şi biserici.

Dintre aceste edificii, cel mai lesne de reconstituit mental pe baza ruinelor existente este *complexul arhitectural de la Curtea de Argeş*.

Tot la Argeş, dar în afara zidului de incintă, şi anume pe locul unde se înalţă astăzi *biserica Sf. Nicolae Domnesc* – ruinele fiind descoperite chiar sub

Cârţa, *biserica evanghelică* secolul XIII

Strei, biserica ortodoxă, secolul XIII

pardoseala acesteia - existaşi o *bisericuţă* evident un paraclis unde se ruga voievodul - poate Seneslau, poate Tihomir, poate chiar amândoi.

Edificii asemănătoare sub aspectul dimensiunilor şi morfologiei au mai existat unul la *Cetăţeni* din *Vale*, pe valea Dâmboviţei, şi două la *Turnu-Severin* Ruinele lor indică fără echivoc că avem de-a face cu biserici mononavate compartimentate în naos şi pronaos al căror parament prezintă aceeaşi alternanţă de asize din piatră şi cărămidă, atât de familiară edificiilor din aria arhitecturii bizantine.

Cevamai târziu decât lăcaşurile de cult menţionate este datată, tot la *Curtea de Argeş* şi *biserica Sân Nicoară* Cevamai mare decât cele care au precedat-o, ea conţine şi câteva elemente noi atât în plan, cât şi în plastica faţadelor.

Fără să se contureze la fel de clar ca la sud de Carpaţi, tabloul dezvoltării artistice n-a diferit prea mult de cel de aici nici în Moldova. *Cetatea de la Bâtca Doamnei de la Piatra Neamţ* construită în secolele XII–XIII, pe ruinele uneia mai vechi ce aparţinuse geto-dacilor, indică şi aici existenţa indubitabilă a unor cârmuitori feudali de rangul celor din Transilvania, Oltenia, Muntenia şi Dobrogea, care, ca şi aceştia, aveau reşedinţe fortificate şi, de bună seamă, mici paraclise, în ambianţa vieţii de la curtea lor fiind la preţ costumele somptuoase şi podoabele scumpe al căror stil dovedeşte relaţii strânse cu cnezatele ruseşti, cu Europa Centrală prin intermediul Ungariei, şi mai ales cu Bizanţul, într-o vreme nemijlocite, iar după căderea acestuia în stăpânirea cruciaţilor, prin intermediul genovezilor.

Tocmai supremaţiile pe care o dobândesc aceştia în comerţul din Marea Neagră, unde au factorii până în Crimeea şi sprevărsarea Dunării, se datorează, cum se ştie, construirea a două cetăţi din secolul al XIII-lea în zona care ne interesează Avem în vedere *cetatea Enisala*, în Dobrogea, de plan pentagonal, cu turnuri patrulatere la colţuri, şi pe cea de la *Moncastro* (*Cetatea Albă*) aşa-zisul „fort genovez", de plan rectangular cu turnuri circulare pe colţuri, cetate pe care o va reconstrui în secolul al XV-lea Ştefan cel Mare.

SECOLUL
AL XIV-LEA

PENTRU ţările române secolul al XIV-lea a marcat un moment de răscruce în dezvoltarea lor economică, social-politică şi culturală. Schimbările la care vom asista aici au avut cauze interne, desigur, datorate unei evoluţii firesti, unei maturizări a structurilor anterior create. Nu sunt de neglijat însă, când evaluăm din diferite unghiuri situaţia, nici unele cauze externe care-s-au dovedit prielnice evoluţiei societăţii româneşti. Menţionăm dintre acestea: declinul pe care-l cunoaşte la un moment dat, în prima parte a secolului al XIV-lea, regalitatea maghiară. Declinul şi apoi stingerea dinastiei arpadiene şi interregnul care-i urmează au încurajat, pe pământul Transilvaniei, mai vechi tendinţe autonomiste, reprezentate de acele *terrae* (ţări) româneşti în Făgăraş, Haţeg, Bârsa, Maramureş ca şi de voievozi precum Csáki sau Borşa care domnesc peste un adevărat *regnum Transilvanum*. Este drept, pentru a combate asemenea tendinţe centrifuge, regii din dinastia angevină, Carol Robert în primul rând, vor căuta să se sprijine pe oraşe, încurajându-le dezvoltarea, acordându-le privilegii şi obţinând în schimb sprijinul acestora. În atare condiţii, dezvoltarea artelor, condiţionată de prosperitatea economică, de dezvoltarea meşteşugurilor, de apariţia unor consumatori cu pretenţii sporite, a devenit posibilă atât în mediile rurale româneşti, unde vom asista la un adevărat reviriment, cât şi în oraşele săseşti, în cele vechi, ca şi în altele nou create.

Dar cauzele externe au avut efecte şi mai profunde pentru provinciile extracarpatice. Procesul de cristalizării aici a unei ierarhii feudale sub forma cnezatelor şi voievodatelor, încă din secolul precedent, era încoronat acum de actul hotărât al întemeierii unor state independente. Cum ştim, actul organizării politice statale implicând respingerea suveranităţii maghiare şi crearea Ţării Româneşti a avut loc la sud de Carpaţi în anul 1324 fiind consolidat printr-o strălucită izbândă pe care Basarab o repurta, în 1330, împotriva oastei maghiare conduse de Carol Robert de Anjou, la Posada. La Viena se păstrează o *Cronica picturn* cu imagini foarte grăitoare despre rezistenţa şi ingeniozitatea valahilor.

Întârziat cu trei decenii faţă de evenimentele din Ţara Românească, actul de independenţă şi de întemeierea statului va avea loc şi la est de Carpaţi, la 1359, când Bogdan, voievod al Maramureşului, denunţând raportul de vasalitate faţă de regele maghiar, se va impune ca primul domn al Moldovei.

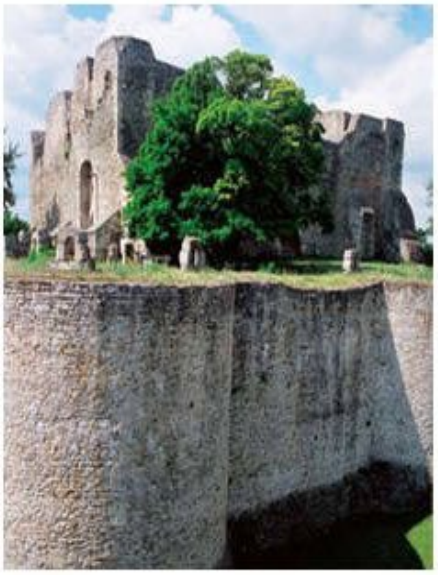
Cum cultura Evului Mediu avea un caracter esenţialmente teologic şi cum administraţia nou creată avea nevoie de sprijinul Bisericii, întemeierea noilor state a fost urmată la scurtă vreme de întemeierea unor mitropolii care, fiind recunoscute şi tutelate de patriarhia ecumenică de la Constantinopol, au atras integrarea deplină a culturii şi artei româneşti în sfera celei bizantine, fără însă a casa gestiile lor venite din vest să-şi bareze calea. Dimpotrivă, cum o să vedem, prin intermediul Transilvaniei şi al Ungariei în Ţara

Românească prin intermediul Transilvaniei şi al Poloniei în Moldova, elemente ale artei occidentale vor continua să pătrundă în Ţările Române intrând în combinaţii savante cu cele bizantine – acestea modificate adesea de filierele bulgară şi, pentru secolul XIV, sârbă – pentru ca, integrate fondului autohton ancestral şă conducă la originalele sinteze care definesc bogatul conţinut al şcolii naţionale româneşti de artă, stabilindu-i locul în contextul european.

ARHITECTURA

UNA dintre primele grijii manifestate de domnii ţărilor române după cucerirea independenţei a fost să asigure securitatea hotarelor, în care scop o atenţie deosebită au acordat-o construirii de fortificaţii. În multe cazuri, ei s-au mulţumit să reînnoiască şi să consolideze cetăţi mai vechi, dar în altele au trebuit să înalţe fortăreţe noi. În Ţara Românească, de pildă, au fost întărite pe limesul Dunării *cetatea Severinului, cetatea Turnu, cetatea Giurgiu*, acestea două din urmă construite la porunca lui Mircea. Numeroase au fost cetăţile ridicate la hotarul de nord al Ţării Româneşti, în munţi; aşa sunt *cetăţuia de la Căpăţâneni*, la 30 de kilometri de oraşul Curtea de Argeş, *cetatea de sus a Dâmboviţei*, *cetatea Teleajenului* de la nord de Ploieşti şi, cea mai importantă, *cetatea Poenari*, zidită pe piscul de munte, străjuind valea Argeşului şi având în plan forma unui poligon neregulat cu turnuri la colţuri în care erau încartiruiţi cei 30–40 de ostaşi ai garnizoanei.

Cetatea Neamţ



În construirea de cetăţi foarte iscusiţi s-au arătat şi meşteriii din Moldova. Faima pe care o au cetăţile *Neamţului* şi *Sucevei* nu le dispensează de obligaţia de a insista asupra rolului lor în luptele de apărare duse de moldoveni împotriva cotropitorilor. Zidită în vremea lui Petru Muşat (cca 1374 – cca 1391) pe locul unor întăriturii mai vechi, cade obicei, *cetatea Neamţ*, de forma unui patrulater aproape regulat, măsurând aproximativ 40 × 45 metri, cu ziduri de 3 metri grosime folosea îngenios terenul accidentat. Cu ziduri de contraescarpă, cu multe încăperi, cu turnuri, curtine, drumuri de strajă, creneluri, cu pod mobil peste prăpastie, această cetate a minte aî ntru totul de marile construcţii militare din alte ţări.

De dimensiuni şi de aspect comparabile cu *cetatea Neamţ* era construită, tot pe vremea lui Petru Muşat, *Cetatea de Scaun a Sucevei*, pe extinsă ulterior, unde era adăpostită şi locuinţa domnului, cu apartamente, săli de recepţie, paraclise etc. Spre deosebire de *cetatea Neamţ*, care avea turnurile în incinta zidurilor, la *Cetatea de Scaun* turnurile patrulatere – 8 la număr, căci în afară de cele de pe colţuri existau unele şi la jumătatea fiecărei laturi – ieşeau în afara incintei. Suceava mai era apărată de încă un bastion sub forma unei cetăţi de plan romboidal, plasată în zona de vest a oraşului pe dealul Scheia de unde şi numele ei.

Un puternic accent defensiv este pus, în secolul al XIV-lea, şi pe arhitectura din Transilvania. Beneficiarii cetăţilor, ai reşedinţelor fortificate sunt, ca şi în trecut, vârfurile feudale, regalitatea însăşi, dar şi comunităţile oräşeneşti ale saşilor, ba chiar şi cele săteşti în mediul românesc. Frecvent se întâlneşte acum turnul-locuinţă. La *Mălăieşti*, la *Colţ*, la *Răchitova*, toate în jud. Hunedoara, ca şi la *Onceşti* (jud. Maramureş) au fost înălţate masive paralelipipede de piatră, al căror loc de refugiu în cazde primejdie era îndeplinit cu eficienţă.

Spre deosebire de aceste bastioane izolate şi stinghereale căror ruine impresionează şi astăzi prin contrastul dintre austeritatea lor şi generozitatea peisajului din jur, curţile fortificate ale voievozilor maramureşeni de la *Cuhea*, unde stăpânea Bogdăneştii, de la *Giuleşti* de la *Apşa* sau de la *Domneşti* cu incintele lor mai vaste, din valuri de pământ

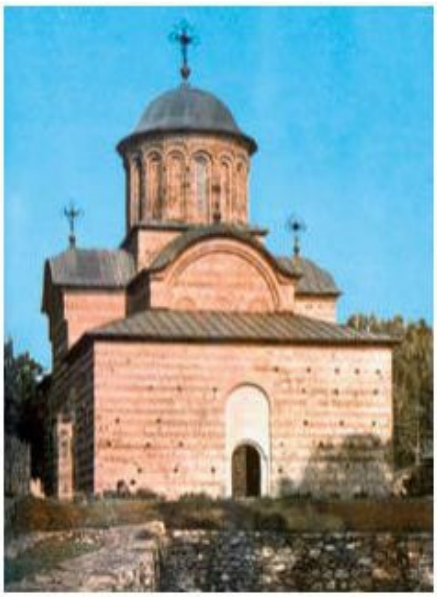
şi palisade cu case de lemn, trebuie să se fi înscris în peisaj şi ca un element de pitoresc.

Cel mai interesant obiectiv arhitectural cu rosturi rezidenţiale şi defensive dăinuind, cu unele modificări, până în zilele noastre este *castelul Bran*.

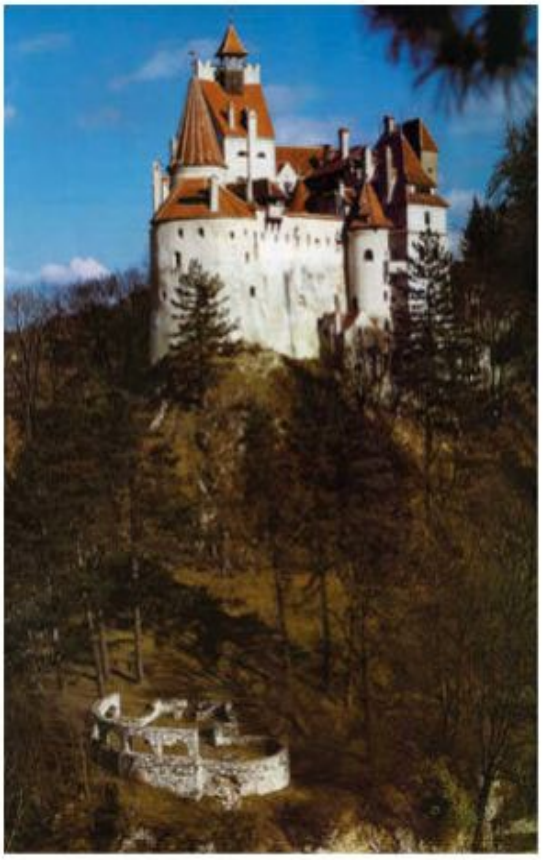
Destinat iniţial unei funcţii militare – paza trecătorii Bran – acest edificiu, zidit de braşoveni în ultima treime a secolului al XIV-lea (este menţionat documentar în 1377), avea multe încăperi pentru soldaţii garnizoanei şi pentru castelan şi familia sa. Aceste încăperi suprapuse se orânduiesc de-alungul unei curtine de formă neregulată ca şi planul întregului castel, adaptat la forma neregulată a stâncii din care parcă ar creşte organic. Turnurile sale diferite ca formă şi înălţime, în special donjonul impunător, crenelurile inspirate din arhitectura militară din nordul Italiei, jocul de volume, parcă întâmplător reunite într-un tot monolit, creează o impresie de pitoresc cu iz de basm, la care contribuie fără îndoială şi peisajul premontan din jur. Intrat, la puţin timp după construirea sa, în posesia voievodului Mircea, acest castel va îndeplini un rol esenţial în raporturile strânse ce se vor stabili între Transilvania şi Ţara Românească.

Odată cu dobândirea statutului de independenţă a principatelor la cârmuirea cărora a acced, voievozii din Ţara Românească şi Moldova inaugurează şi un program de construcţii ecleziastice. Spre deosebire de cele anterioare întemeierii, edificiile zidite acum au dimensiuni corespunzătoare cu importanţa, cu autoritatea şi prestigiul statelor ce le-au create.

Adevărat monument princeps, ctitorie a lui Basarab I Întemeietorul, *biserica Sf. Nicolae Domnesc* construită către 1350 în cea mai pură tradiţie a arhitecturii bizantine din vremea Paleologilor, reprezintă, în plan cultural-artistic, expresia desăvârşită a aspiraţiilor şi posibilităţilor de realizare a acestora pe care le are noua alcătuire politică apărută pe harta Europei de Sud-Est. Acest lăcaş, pe care-l putem admira şi astăzi în forme aproape neschimbate, împrumută de la bisericile din sudul Dunării cel mai răspândit plan, anume acela de „cruce greacă înscrisă" în varianta aşa-zis „complexă" sau „constantinopolitană", adică prelungită spre apus cu



Curtea de Argeş, *biserica domnească* secolul XIV



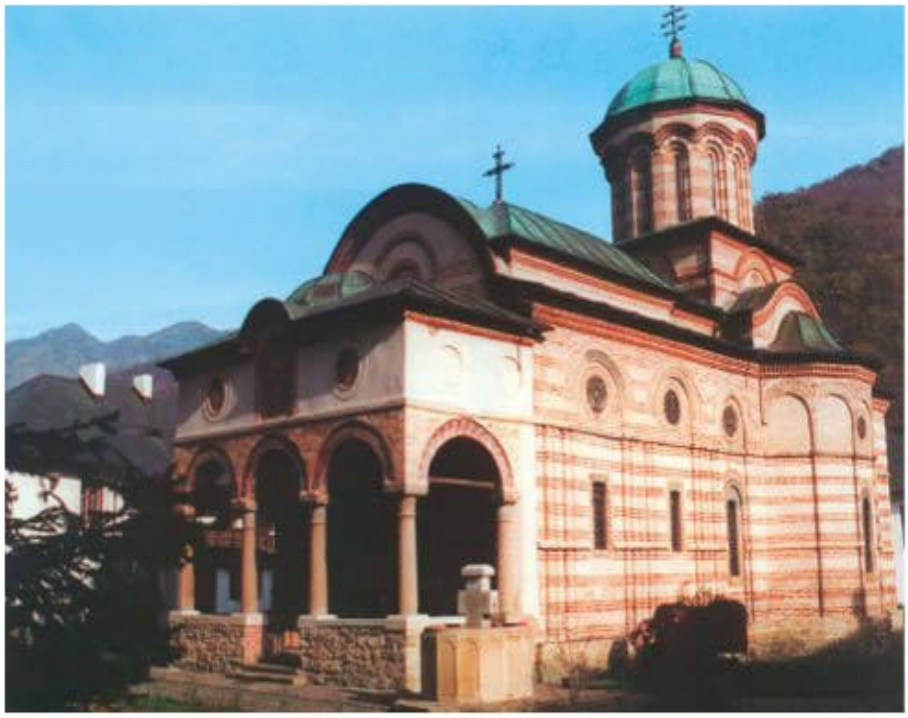
Castelul Bran, secolul XIV

Castelul Bran, curtea interioară

Biserica mănăstirii Cotmeana

un naos îngust, iar spre răsărit cu o absidă centrală şi două absidiole (proscomidia şi diaconiconul). Corespunzătoare acestui plan, silueta bisericii se înalţă zveltă din volume suprapuse ce permit o lectură clară a spaţiului interior. Pornind de la bază avem, aşadar, zidiţi din asize alternânde de piatră şi cărămidă pereţii celor patru laturi din care se degajă mai înalţi pereţii ce închid braţele crucii terminaţi prin arce semicirculare care determină boltirea spaţiului. Deasupra spaţiului central, marcat de patru stâlpi puternici pe care se sprijină, de asemenea, arce mari, se înalţă o turlă viguroasă acoperită cu o cupolă – trecerea de la volumul pătrat la cel rotund al turlei cilindrice făcându-se prin intermediul triunghiurilor sferice numite pandantivi.

Dar oricât a fost de izbutit din punct de vedere tehnic şi artistic, deopotrivă, acest edificiu princiar n-a făcut o carieră deosebită în Ţara Românească, numărul monumentelor care au preluat, dar şi acelea cu modificări de esenţă, tipul de „cruce greacă înscrisă", fiind cu totul redus. Chiar şi un important lăcaş construit în aceeaşi vreme, cum este *Biserica Domnească din Câmpulung*, situată în mijlocul curţii voievodale şi slujind drept necropolă a primului Basarab, avea plan de tip bazilical, cu trei nave, şi numai sistemul de boltire imita tipul de „cruce greacă înscrisă", încununat cu o turlă pe pandantivi. În schimb, încă din secolul al XIV-lea, în Ţara Românească se impune şi va cunoaşte o largă răspândire tipul de lăcaş cu plan triconc, având o absidă pe axul longitudinal, la răsărit, şi alte două laterale, sprenord şi sud. Primele edificii din această categorie, modeste ca dimensiuni, aparţineau mănăstirilor nou create – *Vodiţa, Tismana, Cotmeana*. Primele două – azi dispărute – au fost înălţate din iniţiativa călugărului cărturar Nicodim care a reorganizat viaţa monastică din Ţara Românească. *Cotmeana* – ctitorie a lui Mircea cel Bătrân – a dăinuit însă până în zilele noastre. Ceea ce merită din plin a fi semnalat la Cotmeana este paramentul din cărămidă aparentă prevăzut cu firide înalte, asemenea unor ferestre oarbe, terminate sub cornişe cu arce semicirculare a căror arhivoltă este subliniată de discuri de ceramică smălţuită.



Mănăstirea Cozia secolul XIV

Mănăstirea Cozia fațadă, detaliu

Tot de Mircea a fost ctitorită și *Biserica Marea mănăstirii Cozia* devenită necropola voievodului, tipul adoptat aici fiind triconcul cu turlă pe naos. Calogică a construcției, a armoniei proporțiilor și, nu în ultimul rând, ca plastică a fațadelor, *Biserica Marea Cozie*s-a impus ca un adevărat model imitat în diferite variante până târziu.

Ca toate edificiile de acest tip, biserica are o singură navă împărțită în pronaos, naos și altar, terminându-se spre răsărit cu o absidă și flancată de alte două absidele în dreptul naosului. Tamburul turlei este străpuns de două sprezece ferestre înguste și acoperit cu o cupolă în formă de calotă. Cele patru bolți formează și aici o cruce, dar cu brațele inegale, ce desenează pe fațade frontoane semicirculare care, în dreptul absidelor, se retrag spre a lăsa loc semicalotelor ce le acoperă pe acestea. Remarcabilă, cum am spus, este plastica decorativă a exteriorului. Ca și la *biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeș*, paramentul este realizat și aici dintr-o alternanță de piatră, dar tencuită, și de cărămidă (câte trei rânduri).

În concurență cu stilul bizantin triumfător în cele din urmă în Țara Românească, aici pătrund totuși și timide înrâuriri ale arhitecturii romanice și gotice din Transilvania. Ba, la Câmpulung, una dintre capitalele principatului, se construiește un edificiu gotic, anume *Bărăția* Tot în acest oraș a fost reînnoită în stil gotic *biserica mănăstirii Sf. Maria*, în promovarea acestui stil un rol determinant având-l doamna Clara, soția voievodului Nicolae Alexandru, care era catolică și care, așa cum arată Alexandru Davila în

piesa *Vlaicu Vodă* sprijine atendinţele hegemoniste ale Ungariei şi ale papalităţii în Ţara Românească.

Mult mai viguroase şi mai insistente se dovedesc a fi intruziunile goticeîn arhitectura moldovenească. Depărtarea relativă de aria sud-dunăreană unde domină arta bizantină, legăturile strânse pe care principatul nou întemeiat le mai întreţine cu Transilvania unde îşi aveau obârşia primii voievozi care luptă pentru independenţa ţinutului şi o dobândesc – adică un Dragoş, un Sas, un Balc, în sfârşit, un Bogdan – înlesnesc pătrunderea aici a unor influenţe din arhitectura romanică şi mai ales gotică, col portate chiar de meşteri care construiesc primele edificii. Şi Transilvania nu este singura sursă de inspiraţie. Din Polonia şi Lituania – ţări catolice cu care casa domnitoare va intra în curând în relaţii matrimoniale – vor veni, odată cu meşteriicare îşi oferă serviciile noilor ctitori, multe sugestii de facturăgotică.

Siret, *biserica Sfânta Treime*, secolul XIV

Prima biserică de zid ce ni s-a păstrat în Moldova datează, după toate probabilităţile, de la jumătatea secolului al XIV-lea. Ea poartă hramul Sf. Nicolae şi se află la *Rădăuţi* Din punct de vedere stilistic, acest lăcaş de cult, destinat a fi şi necropolă domnească, reprezintă un adevărat rende interferenţă a elementelor romanice, gotice şi bizantine. Planul edificiului este, în fond, acela al unei bazilici cu trei nave, despărţite de două şiruri de stâlpi. Pentru a se face însă concesie cultului de confesiune ortodoxă, spaţiul interior a fost împărţit, cu ajutorul unui perete transversal străpuns de o uşă în ax, în pronaos şi naos, acesta din urmă prelungit cu altarul care este terminat cu o absidă. Celetrei navenu sunt egale. Cea centrală, mai largă, este boltită cu un semicilindru uşor frânt, întărit cu arce dublouri, în timp ce

Rădăuţi, *biserica domnească* secolul XIV

Sebeş-Alba, *biserica evanghelică* secolul XIV

navelelaterale, mai înguste şi mai joase, sunt boltite cu semicilindri transversali sprijiniţi pe mici arce semicirculare.

Biserica Sf. Nicolae va fi prima şi ultima de plan bazilical în Moldova. Edificiul care-a urmat imediat în ordine cronologică, anume *Sf. Treime din oraşul Siret*, va adopta deja planul triconc (cu trei abside dispuse pe laturile nord, est şi sud, toate străpunse de ferestre înguste). În privinţa sistemului de boltire, faţă de *Sf. Nicolae* din Rădăuţi, unde existau numai bolţi semicilindrice uşor frânte, aici întâlnim, deasupra naosului, o calotă pe pandantivi, sprijinită pe arce, procedeul constituind o verigă de trecere spre sistemul cu turlă. Atât sub acest aspect, cât şi prin paramentul de cărămidă aparent al faţadelor, prevăzut cu firide înalte terminate sub cornişă, cu arcade semicirculare şi decorate cu discuri de ceramică smălţuită, monumentul aminteşte de un tip înrădăcinat în Ţara Românească şi care îşi avea obârşia în arhitectura sârbească.

În timp ce în Moldova, la Rădăuţi şi Siret, abia se inaugura construirea unor edificii religioase din piatră şi cărămidă pe stemunţi, în Transilvania, care cunoaşte o epocă de furtunoasă înflorire a oraşelor, se desfăşoară construcţii de anvergură, cum sunt bisericile evanghelice din *Sibiu* şi din *Sebeş* (Alba).

Formele goticului, ajuns în acest secol al XIV-lea la deplina maturitate, contaminează, el puţin în măsura în care o făcuse anterior stilul romanic, şi micile biserici ortodoxe. Sunt menţionate, de exemplu, ca adoptând soluţii constructive şi decorative gotice *biserica Sf. Nicolae din Râşnov*, ctitorie a voievozilor munteni, edificiu cu o singură navă boltită pe ogive şi prezentând contraforţi şi ancadramentul la ferestre şi la portal gotice.

Cazul *bisericii din Râşnov* nu este unic, aşa cum intervenţia în calitate de ctitori în Transilvania voievozilor din principatele extracarpatice nu este nici ea izolată. Dimpotrivă, în funcţie de natura relaţiilor economice şi politice cu regatul maghiar, când acestea sunt bune, sprijinul cultural primit de românii din Transilvania de la cei de peste munţi este considerabil, el răspunzând năzuinţei de unitate şi, într-un fel, chiar prefigurând unitatea politică de mai târziu.

Cât priveşte arhitectura gotică, se poate spune că în acest al XIV-lea secol, Transilvania este racordată la mişcarea europeană şi la internaţionalizarea stilului, ea beneficiind de experienţa şantierelor europene colportată de aceşti meşteri itineranţi care, nefiind angajaţi la noi construcţii în ţările lor de obârşie, peregrinează dintr-o ţară în alta, de pe un şantier pe altul. Uneori, aceşti meşteri pietrari-constructori, cioplitori, sculptori sau pictori muralişti aplicau soluţii arhitectonice provinciale, mai modeste în comparaţie cu cele promovate de marile curţi regale, dar alteori, cum s-a întâmplat la Sebeş-Alba, pentru reconstruirea domului a fost angajat o familie de meşteri vestită în apusul şi centrul Europei, căreia i se datoresc edificii cum sunt *corul bisericii Sf. Sebaldus din Nürnberg* şi *domul Sf. Vitus din Praga*. O asemenea ridicare a ştachetei, o asemenea conectare la un fenomen general european trebuie pusă în legătură cu înflorirea vieţii orăşeneşti, cu dezvoltarea meşteşugurilor, cu organizarea breslelor şi cu avântul pe care îl ia schimbul de produse, negoţul. Aliaţele regilor din dinastia angevină, oraşele capătă anumite privilegii, cum ar fi scutirile de impozite, dreptul de a organiza târguri etc. Aspirând la statutul de civitas pe care-l obţin rând pe rând localităţi ca *Sibiul*, *Clujul*, *Sebeşul*, *Bistriţa*, *Braşovul*, *Sighişoara*, acestea intră într-o adevărată competiţie, într-o adevărată febră constructivă.

Sibiu,
catedrala
evanghelică
secolul XIV

Sebeş-Alba, *catedrala evanghelică*, corul gotic, secolul XIV

Şi cum goticul matur este stilul secolului, arhitecţii nu se fiesc să aducă modificări în spiritul acestui stil unor vechi edificii romanice, dacă nu cumva inaugurează şantiere de construcţie a unor noi monumente de arhitectură. De regulă însă, întrucât, ca pretutindeni în Europa, marile catedrale gotice au fost construite de-a lungul unor perioade îndelungate, depăşindu-se uneori cu mult secolul, majoritatea bisericilor gotice începute în secolul al XIV-lea au fost terminate abia în secolul următor. Doar câteva dintre aceste edificii au fost terminate sau se apropiau de sfârşit până la începutul secolului al XV-lea.

Primii care s-au angajat în amplificarea şi modernizarea bisericii lor parohiale în sensul transformării ei din romanic în gotic au fost locuitorii oraşului Alba Iulia. Iniţiativa respectivă a început şi, de fapt, s-a şi încheiat cu transformarea vechii absidea catedralei romano-catolice de stil romanic într-un *cor* monumental alcătuit dintr-o travee boltită în cruce pe ogive şi o absidă adâncă de formă poligonală, cu şapte laturi. Caracteristică pentru goticul matur, noua construcţie era prevăzută cu ferestre largi terminate în arc frânt, iar la interior, cu elemente decorative specifice.

Un alt edificiu gotic, realizat de astădată cu sprijinul casei regale, în anii 1342–1372, a fost construit la *Oradea*. Este vorba despre o mare *catedrală* menită să îndeplinească şi rolul de necropolă regală. Ea nu mai există astăzi, dar se ştie că era de tip hală, cu trei nave egale ca înălţime, cu două turnuri la faţada de apus, cu un cor şi cu mai multe capele. Biserica-hală, foarte răspândită în Boemia şi mai ales în Polonia, în cadrul goticului „de cărămidă", n-a făcut o carieră deosebită în Transilvania.

Spre deosebire de ea, *biserica parohială din oraşul Sibiu* este o bazilică cu trei nave, celelalte fiind mai scunde, şi cu transept. Navele au fiecare câte cinci travee boltite pe ogive, iar corul este prevăzut cu două travee şi o absidă poligonală. Un element aparte îl prezintă turnul-clopotniţă, înalt şi robust, prezentând ca acoperiş, în afară de fleşa principală, patru turnuleţe pe colţuri, şi ele acoperite cu câte o fleşă.

Multe dintre soluţiile de la biserica sibiană au fost preluate de bisericile evanghelice din *Aţel* din *Mediaş* şi din *Mălâncrav*, aceasta din urmă ctitorie a unui nobil – Apaffy.

Un caz aparte în istoria arhitecturii gotice din Transilvania îl prezintă *catedrala evanghelică din oraşul Sebeş*. În rivalitate cu alte centre, comunitatea acestui oraş a hotărât refacerea din temelie, dar bine înţeles în mai multe etape, a bisericii romanice din localitate. În acest scop, a fost dărâmat altarul acesteia şi pe locul lui s-a înălţat un cor gotic imens, de tip hală cu trei nave şi cu deambulatoriu adică nave laterale făceau ocol în jurul celei centrale.

Geometria stilului gotic matur este aplicată aici prin ce are ea mai caracteristic. Faţa arcelor lansate, edificiul are stâlpi ortogonali fasciculaţi, destul de supli încât să accentueze şi mai mult impresia de verticalitate. Stâlpii sunt prevăzuţi cu capiteluri sculptate sub formă de frunze şi flori, cu console şi baldachine pentru sculpturi, iar fasciculele le corespund în sistemul de boltire pe ogivă, arcelor. În navele laterale arcele zac pe pilaştri angajaţi, articulaţi ca şi stâlpii. Toate aceste elemente ca şi altele ţinând de plastica decorativă a monumentului, realizate într-o altă etapă, în primele decenii ale secolului al XV-lea, plasează corul bisericii sebeşene printre realizările de vârf ale goticului european. De altfel, la realizarea edificiului se crede că şi-a dat concursul celebra familie a lui Peter Parler din Gmünd, activă, cum se ştie, pe şantierele din Germania şi Boemia.

SCULPTURA

Pe măsură ce în arhitectura din Transilvania stilurile romanic şi apoi cel gotic se impun cu autoritate, în strânsă dependenţă de edificiile construite, se dezvoltă implicit şi sculptura. O avem în vedere pe cea aplicată arhitecturii, ca făcând parte din aparatul decorativ al monumentelor adică reliefurile ecloplite în piatră, mai apoi şi sculptura în *ronde bosse*, în piatră de cele mai multe ori, dar şi în bronz, cu titlul de excepţie.

Pentru începutul secolului al XIV-lea nu asistăm la prea multe realizări. Trecerea de la edificiile din secolul al XIII-lea, atât de austere sub aspectul decoraţiei, la cele fastuos ornamentate din secolul al XV-lea, se face treptat. Fenomenul se constată nu numai sub aspect cantitativ, ci şi în privinţa calităţii, elementele sculpturale fiind adesea nu opera unor sculptori experimentaţi, ci a acelora şaipietrari-cioplitori care au fasetat pereţii şi coloanele edificiilor.

Cu timpul însă, se elaborează programe iconografice coerente şi se adaptează la cerinţele locale cele stabilite în zonele de maretradiţie ale goticului.

Monumentul asupra căruia activitatea sculpturală s-a revărsat din belşug încă din secolul al XIV-lea, înzestrându-l cu reliefuri şi statui, este *corul gotic al bisericii din Sebeş-Alba*. De o calitate net superioară celei care caracterizează sculptura edificiilor anterioare, decoraţia consolelor cu figuri umane şi a cheilor de boltă cu elemente iconografice era, fără îndoială, opera unor meşteri de primă mărime. Se presupune că însuşi Peter Parler –constructorul edificiului –poate fi autorul unor sculpturi. Ceea ce reţine în deosebi atenţia în *corul gotic al bisericii evanghelice din Sebeş* este ansamblul sculptural compus pe bazaunui program iconografic judicios gândit. După sistemul familiar edificiilor gotice, aici au fost plasate pe socluri speciale compuse adosate la pereţi şi având deasupra capului baldachine în stil gotic, mai multe statui.

Un subiect întâlnit frecvent în sculptura transilvăneană, ca şi în pictura din această provincie, îl constituie cei trei regi canonizaţi ca sfinţi – Ştefan. Emeric şi Ladislau –ale căror statui apar şi la *corul bisericii evanghelice din Sebeş-Alba*

De activitatea atelierelor din Transilvania ţin şi două lespezi de mormânt de tip gisant ale unor personaje istorice din Ţara Românească. Avem în vedere *piatra de mormânt a comitelui Laurenţiu din Câmpulung-Muscel* păstrată la *biserica Bărăţie* din localitate amenţionată, şi lespedea ce se crede a fi acoperit *mormântul voievodului muntean Radu Negru* transferată din *biserica Sf. Nicolae din Curtea de Argeş*, unde era instalată, la Muzeul de Istorie a României.

Încheiat aici, capitolul sculpturii din Transilvania secolului al XIV-lea ne-a lăsat desigur impresia unor realizări mediocre în domeniu. Dar tabloul prezentat nu constituie de fapt decât un fundal –poate cam palid –pe care se profilează, imitoare, activitatea a doi sculptori de cea mai mare talie europeană. Este vorba de fraţii Martin şi Gheorghe din Cluj, fiii unui pictor pe nume Nicolae. Ceidoi sculptori au realizat opere care nu numai că distonează cu cadrul modest al sculpturii din ţara lor, dar se pot înscrie ca

realizări de vârf chiar în cadrul unor şcoli precum ceaitaliană, de pildă, unde în epoca respectivă încolţeau germenii din care avea să crească arborele majestuos al Renaşterii. În adevăr, sculptura în *ronde-bosse* modelată în pastă moale şi turnată în bronz pare să nu aibă secrete pentru cei doi talentaţi şi experimentaţi sculptori din Cluj, care introduc pentru prima oară în Europa Evului Mediu sculptura de piaţă publică, conferind operei sculptate un statut de absolută independenţă faţă de monumentul de arhitectură la care erau adosate până atunci statuile.

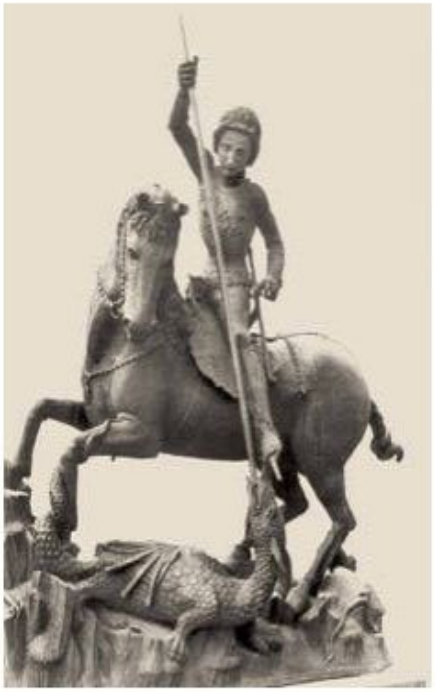
Prima comandă despre care avem ştire că au executat-o cu brio şi că au primit-o din partea episcopului orădean Demetrius în anul 1370, se referă la statuile celor trei regi canonizaţi, *Ştefan*, *Emeric* şi *Ladislau*, înfăţişaţi în picioare, cu coroana pe cap şi cu atributele ce-i definesc. Aceste statui din bronz, plasate în faţa catedralei din Oradea, n-au ajuns până la noi. Nu a ajuns până în zilele noastre nici o a patra statuie realizată de cei doi, de astă dată una ecvestră, din bronz aurit, reprezentându-l pe *Ladislau cel Sfânt*, pe care cei doi fraţi o instalau tot la Oradea în faţa aceleiaşi catedrale unde era adăpostit mormântul regelui. Faptul că erau din bronz s-a dovedit fatal. Cele patru statui au fost sfărâmate, topite şi transformate în tunuri de către turci, eveniment relatat de călătorul arab Evlia Celebi care vedea pentru ultima oară în 1660. Numai unele descrieri superficiale şi câteva schiţe aproximative mai pot da astăzi o vagă idee despre aceste opere excepţionale. Acestea n-ar fi însă suficiente de concludente pentru meritele celor doi mari sculptori dacă din creaţia lor nu s-ar fi păstrat totuşi o operă: o statuie ecvestră înfăţişându-l pe *Sf. Gheorghe în luptă cu balaurul* care se află în piaţa *domului Sf. Vitus din Praga*, în preajma unei fântâni. Monumentul, nu de prea mari dimensiuni, este o lucrare în care întâlnim virtuţile sculpturii în *ronde-bosse*, concepută astfel încât să se ofere unei contemplări de jur împrejur. Dinamica formelor, perfecta înţelegere a anatomiei calului surprinse în momentul cabrării, finisajul detaliilor, ca şi originalitatea postamentului sunt tot atâtea calităţi care-i recomandă pe autori ca maeştri desăvârşiţi ai epocii lor – lucru de care, de altfel, ei sunt conştienţi de vreme ce îşi pun numele pe scutul eroului, adică la vedere într-o inscripţie care cuprinde şi anul execuţiei: 1373.

Despre nivelul artistic excepţional la care se ridică Martin şi Gheorghe din Cluj nu se poate vorbi decât în relaţie cu ceea ce se întâmplă în această vreme în Italia, unde trebuie să admitem că au călătorit cei doi artişti. Căci nu prin generaţie spontanee ci prin contactul cu Roma şi cu Toscana ne putem explica stadiul de evoluţie atins în sculptura ecvestră de la Praga - operă cu multe reminiscenţe gotice târzii, dar aflată, fără îndoială, în pragul de Renaştere. Ba, în modul cum rezolvă cei doi problemele plasticii spaţiale, întrezărim chiar unele devansări ale sculpturii italiene de epocă profesorul Virgil Vătăşianu văzând în operaţia lor o contribuţie de importanţă capitală pentru evoluţia sculpturii europene ca artă a volumelor şi pentru descătuşarea plasticii figurative din cadrul arhitecturii[12].

În discuţiile stârnite de activitatea celor doi clujeni s-a mai emis totodată, şi pe bună dreptate, ipoteza că ei s-ar fi format în ambianţa unui atelier de argintărie. Pledează pentru această presupunere precizia

Curtea de Argeş, *Iespede funerară cu „gisant"*

şi fineţea cu care sunt finisate detaliile, ca şi propensiunea spre dimensiuni oarecum reduse. În plus, folosirea în exclusivitate a bronzului – deşi tot de la Oradea provine un tors de cavaler, cioplit în piatră, care a fost atribuit ambianţei atelierului ilor – indică o predilecţie pentru metal care în epocă era foarte firească dar pentru meşteriile orfevrieri, sculptorii orientându-se de regulă spre piatră şi spre lemn. Aşa au stat lucrurile în Evul Mediu apusean, aşa au stat în Transilvania şi nu altfel au stat, cum o să vedem, în Ţara Românească şi în Moldova unde tot în piatră şi în lemn îşi vor transpune rodul fanteziei lor decorative artiştii care au zămislit frumoasele monumente ale trecutului. Numai că situaţia din voievodatele extracarpatice va diferi mult de cea din Transilvania. De fapt, nu numai în secolul al XIV-lea, ci în întreg Evul Mediu, sculptura în accepţiunea şi amploarea pe care o cunoscuse în civilizaţiile antice şi Apusul romanic, gotic şi renascentist-a cunoscut în Ţara Românească şi în Moldova o prea mare dezvoltare, aşa cum n-a cunoscut nici în celelalte ţări de tradiţie bizantină (Bulgaria, Serbia, Rusia). Cauza este cunoscută. Este de ordin ideologic, mai precis teologic, Biserica Răsăriteană neîngăduind „să-ţi faci chip cioplit". Ceea ce nu înseamnă însă că sculptura, ca îndeletnicire umană, ar fi fost eliminată din sfera artei româneşti medievale. Dimpotrivă, prezentă în preocupările celor chemaţi să împodobească edificiile laice şi bisericeşti, ea va cunoaşte o dezvoltare prodigioasă în special în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, dar după ce, adaptându-se la situaţie, adică ţinând seama de preceptele teologice, se va restrânge la cadrul unor anumite genuri şi tehnici specifice. Drept urmare, în teritoriile care ne interesează s-a dezvoltat, precum pănitor, sculptura decorativă, în piatră ca şi în lemn, căci poporul român care a locuit din timpuri străvechi o ţară acoperită de păduri, are bogate tradiţii în cioplirea şi încrustarea lemnului, cum stau mărturie şi astăzi obiectele de artă ţărănească. Şi totuşi, n-a lipsit cu desăvârşire din practica cioplitorilor medievali nici sculptura figurativă, numai că ea n-a reprezentat divinitatea, ci cel mult un sfânt, un preot sau imaginea de tip gisant a cutărei personalităţi istorice, iar cel mai adesea, animale reale sau fantastice. Chiar când pe lespezile de mormânt sculptate – şi acest gen este destul de frecvent – apar şi imagini figurative, ele sunt obţinute prin tehnica *méplat*, mai rar prin cea numită *champlevé*, aşa încât relieful înalt, specific sculpturii funerare din aria ţărilor catolice, este aproape necunoscut în principatele dunărene. Când, cum a fost cazul presupusului *gisant al lui Negru Vodă*, s-a practicat un relief mai înalt, am văzut că meşterii care l-au cioplit făceau parte din ambianţa gotică din Transilvania. Tot aşa, o *piatră de mormânt a lui Voislav* pe care este cioplit un scut heraldic, trădează o certă influenţă occidentală. Dimpotrivă, într-un flagrant contrast cu acestea, datând tot din secolul al XIV-lea şi păstrat tot la Curtea de Argeş, avem *sarcofagul voievodului Vlaicu Vladislav*, mai eclectic în ce priveşte proveniena motivelor care ne trimit în Balcani, în Orientul Apropiat, în Iran, în Caucaz şi tratat într-un relief plat care indică aceleaşi surse de inspiraţie. Atât pe suprafeţele laterale, cât şi pe faţa de deasupra blocul de piatră este sculptat, mai bine zis sgrafitat, cu motive vegetale pe laturi este repetat calaitmotiv un pom graţios stilizat sub formă de palmetă, iar pe capac pomul vieţii încununat cu o rozetă simbolizând soarele înscris în cadrat de o stea în două sprezece colţuri.



MARTIN ŞI GHEORGHE DIN CLUJ, *Sf. Gheorghe omorând balaurul*, secolul XIV

În acelaşi stil simbolic-decorativ, cultivând aceeaşi imagistică şi lucrate în aceeaşi tehnică a reliefului foarte plat au fost realizate şi lespezile funerare din

Moldova. Dar din secolul al XIV-lea nu ne-a parvenit nici un exemplar, aşa încât va trebui să privim arta secolului următor ca să constatăm câteva opere excepţionale ce ilustrează genul respectiv. Nici în plastica decorativă a monumentelor de arhitectură nu deţine mexemple, aşa cum avem în Ţara Românească *biserica mare a mânăstirii Cozia*.

PICTURA

CA PRETUTINDENI în zona aflată sub influenţa artei bizantine, pe teritoriul României se disting, în cursul Evului Mediu, trei ipostaze şi, respectiv, trei tehnici principale în care s-a manifestat pictura: *fresca*, destinată să împodobească în întregime pereţii interiori ai bisericilor, iar uneori şi pe cei exteriori, *icoana pelemn*, mai multe asemenea panouri pictate alcătuind aşa-zisul iconostas (catapeteasmă) care desparte, ca un perete, naosul de altar, şi, în sfârşit, *miniatura*, folosită la împodobirea manuscriselor, în special a celor religioase, dar şi a actelor de cancelarie sau, mai târziu, a unor lucrări literare laice (*Erotocritul*, *Alixăndria* şi altele). Trebuie spus că în toate acestei trei specii, arta zugravilor, iconarilor şi miniaturiştilor români a atins adevărate culmi.

Primele manifestări de această natură sunt, desigur, contemporane cu primele bisericipe care trebuie să le fi împodobit, bucăţile de frescă descoperite printre ruine în Dobrogea fiind o dovadă. Icoanele se poate să fi circulat şi ele, fiind uşor de transportat, destul de devreme, deşi probe concrete nu s-au păstrat. Şi la fel manuscrisele. Dar despre un ansamblu, păstrat într-o stare mulţumitoare care să ne îngăduie să judecăm programul iconografic şi calităţile de execuţie, nu putem vorbi până la începutul secolului al XIV-lea. Un astfel de ansamblu întâlnim pentru prima dată în Transilvania, la *biserica Sântă Mărie Orlea*, şi el datează, cum precizează inscripţia, din anul 1311. Deşi nu s-a păstrat toată pictura iniţială, totuşi, din analiza celor două cicluri zugrăvite în naos – unul pe tema *Patimilor* lui Hristos, iar celălalt cu episoade din *viaţa Mariei*, ca şi a compoziţiei reprezentând *Judecata de Apoi* de pe peretele sudic – ne dăm seama că ne aflăm în faţa unor opere care, departe de a fi provinciale, sunt pătrunse de spiritul aşa-zisei renaşteri paleologe de la Bizanţ, conţinând totodată ecouri ale picturii italiene din duecento.

La doi ani de la pictarea *ansamblului de la Sântă Mărie Orlea*, un alt zugrav, de astădată cu identitate precisă pe nume Teofil, împodobea cu frescă vechea ctitorie din secolul al XII-lea din *Streisângeorgiu* (jud. Hunedoara), donator fiind cneazul Bălea. Ansamblul de aici a fost recuperat recent prin îndepărtarea straturilor mai târzii de pictură. Din punct de vedere iconografic, pictura de aici reprezintă un ecou îndepărtat al unor modele din Cappadocia, o atenţie deosebită fiind acordată sfinţilor militari şi sfinţilor episcopi Vasile cel Mare şi Nicolae, dar scene cum este *Judecata de Apoi* reflectă unele situaţii locale, în speţă injustiţia socială care, în viziunea zugravului, va fi împricinată de judecătorul suprem. Câtpriveşte stilul, de un caracter frust, arhaic, se distinge prin concizie şi monumentalitate.

Ansambluri sau resturi din vechea pictură originară întâlnim la multe biserici din secolul al XIV-lea transilvănean. Astfel, la Crâşcior (jud. Hunedoara), restaurări recente au dat la iveală mai multe scene cu teme din Noul Testament (*Cinacea detaină*, *Spălarea picioarelor*, *Sfântul Gheorghe în luptacu balaurul*, *Purtarea crucii*, *Adormirea Maicii Domnului*) i deosebit de fireşti ca mişcare şi atitudine şi vădind un interes deosebit pentru trăirile sufleteşti ale personajelor. Tot aici se află şi un *portret votiv*, primul în ordine cronologică din pictura românească, undectitorul, *cneazul Bălea*, *soţia sa*, *Vişa*, *şi fiii lor* apar sub chipuri destul de individualizate ca să putem presupune cătrădează, ca şi costumele, multe asemănări cu modelul.

Observaţia este valabilă şi pentru imaginile celor trei regi sfinţi ai Ungariei, *Ştefan*, *Emeric* şi *Ladislau*. Deşi, iconografic, pictura de la Crâşcior ţine de sfera artei bizantine, tratarea mai liberă a formei presupune şi o influenţă a picturii gotice. Elementul grafic prevalează asupra celui cromatic redus la roşurile de pământ, la humuri şi alb, zugravul punând accentul pe contrastul de închis-deschis.

O notă uşor eclectică sub aspectul stilului contaminat de trăsături gotice întâlnim şi la *biserica mânăstirii Râmeţ* (jud. Alba) pictată în 1377 de zugravul Mihul de la Crişul Alb. Ansamblul de aici, suprapus unui strat de zugrăveală mai veche, conţine, sub aspect iconografic, unele abateri de la rigiditatea programelor tradiţionale. Măiestria acestui zugrav,

Biserica Sântă Mărie Orlea, *Sf. Elena*, secolul XIV

Biserica din Strei, *Nașterea lui Iisus*

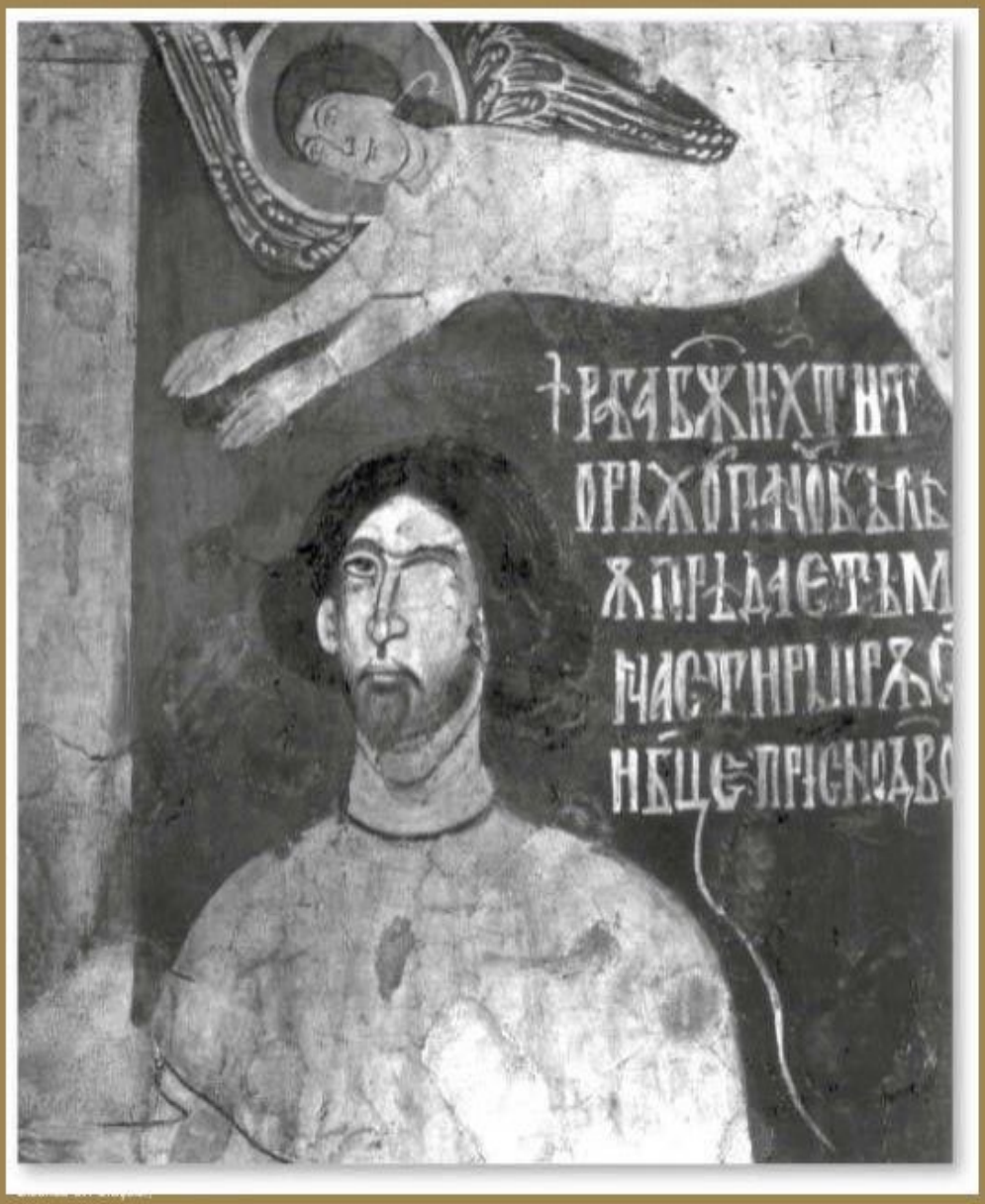
Biserica din Homorod, *Răstignirea*

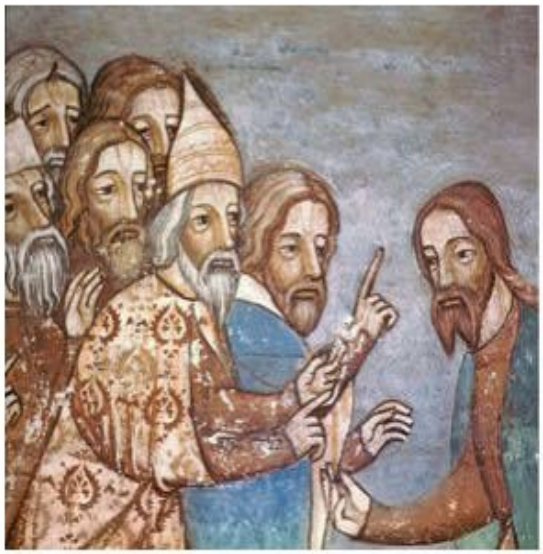
Biserica din Strei, *Sf. Nedelea şi Maria cu Pruncul*

manifestată în desen ca şi în culoare, este învederată cu pregnanţă în portretele ierarhilor din pronaos şi ale unor sfinţi anahoreţi.

Pe linia unei preocupări de această natură a mers şi mai departe zugravul anonim al *bisericii din satul Leşnic* (jud. Hunedoara), ctitorie a cneazului Dobre Românul. Aşa cum a arătat istoricul de artă Vasile Drăguţ, „Poate fi recunoscută aici afirmarea unui puternic simţ al prezentului istoric care, forţând canoanele iconografiei tradiţionale, aduce în pictura religioasă chipul vieţii pământene reală şi plină de zbucium" [13].

Ceea ce avea în vedere criticul citat era principala compoziţie a ansamblului de la Leşnic, şi anume *Judecata de Apoi*, situată pe peretele vestic al naosului. În această amplă şi patetică scenă, meşterul zugrav aşeza, în mod cu totul insolit, în rândul drepţilor care mergeau la scaunul judeţului suprem figura unui ostaş care duce în spate corpul neînsufleţit al unui camarad răpus în luptă de o săgeată ce-i străpunsese pieptul. Semnificaţia politică cu rost educativ a acestui episod este limpede: exaltă sentimentul patriotic şi are o orientare antiotomană nedisimulată.





Biserica din Mălâncrav, *Iuda primind arginții trădării*

Cu asemenea conotații de ordin politic ne vom întâlni frecvent în pictura moldovenească a secolului al XVI-lea. Devansând de asemenea cu două secole un alt laitmotiv al picturii moldovenești, compoziția cu *Judecata de Apoi* de la Leșnic conține și unele accente de satiră socială cu rost moralizator, vizând tare și indivizi din diverse categorii profesionale care au păcătuit – cârciumarul hecinstit, femeia desfrânată, popa – înfățișați printre damnați în flăcările iadului.

Dintre bisericile ortodoxe în pictura cărora apar mote caracteristice picturii gotice menționăm *biserica din Strei*. Ansamblul mural de aici, datorat zugravului Grozie, este important prin încercarea de autoportretizare - prima în pictura românească pe care și-o permite artistul într-un colț al altarului, alături de o serie de sfinți și episcopi ce acoperă zona inferioară a peretelui. Dar la decorația cu picturi murale a *bisericii din Strei*, în afară de Grozie, a mai participat un zugrav, poate chiar unul de origine italiană, judecând după stilul unora dintre compoziții. Căci dacă în scene ca *Nașterea*, *Baia Pruncului*, *Judecata de Apoi*, *Buna Vestire* și *Isus în glorie*, aceasta din urmă pe bolta altarului, deslușim trăsăturile așa-zisului stil liniar-narativ, specific ansamblurilor din bisericile gotice, alte compoziții, cum sunt *Sfântul Nicolae*, *Maica Domnului*, *Martiriul celor 40 de mucenici*, trădează contribuția unui pictor familiarizat cu pictura lui Giotto.

Și influențe italienizante nu sunt constatate numai la *Strei*. *Bisericile romano-catolice din Ghelința* (jud. Covasna) și cea *reformată din Sântana de Mureș* se mândresc cu ansambluri care, prin tipologia personajelor, prin grija arătată de pictor redării reliefatei volumelor, cu alte cuvinte a tridimensionalității, ne duc imediat cu gândul la arta peninsulară în care încep să mijească semnele inconfundabile ale Prerenașterii.

Aproape în contrast cu această viziune prin excelență picturală, în cele mai multe ansambluri de pictură din bisericile gotice domină un stil în care linia este elementul primordial, culorii revenindu-i un rol secundar. O asemenea viziune se poate întâlni la *biserica evanghelică din Homorod* (jud. Brașov), la cea din *Mălângrav* (jud. Sibiu) și la alte câteva biserici modeste din care ne-au parvenit fragmente de frescă. Cum observă Vasile Drăguț, „Spre deosebire de bisericile ortodoxe, în interiorul cărora erminiile bizantine stabileau o precisă ordine iconografică, picturile gotice sunt foarte libere din punct de vedere al programului, cu greu putându-fi stabilite anumite reguli de distribuție" (14). De siguranță ansamblurile de pictură menționate de noi nu epuizează aici pe departe tabloul complet al celor ce a însemnat în îndepărtatul secol al XIV-lea arta frescelor din Transilvania.

Între timp, o evoluție rapidă spre constituirea unei școli naționale cu particularități distincte, manifestate în producții pe măsura rezultatelor obținute în arhitectură, are loc și în Țara Românească, dar cu o întârziere mică, ce-i drept rapid recuperată și în Moldova.

În Țara Românească, primul ansamblu de frescă a fost realizat, se crede, chiar din primii ani de după întemeierea statului independent, în mediul monastical al unei *biserici rupestre de la Corbii de Piatră* (jud. Argeș). Scena-cheie a ansamblului o constituie o imagine esențială a iconografiei bizantine, anume *Deisis* (rugăciune), temă care va fi dezvoltată și învestită cu un profund mesaj politic mai ales în pictura moldovenească din secolul al XVI-lea.

La Corbii de Piatră, scena *Deisis* este plasată pe peretele de est deasupra absidei altarului. Scene din ciclul cristologic printre care se disting, printr-un caracter frust, ușor arhaic, o *Bună Vestire* o *Nașterea* și o *Întâmpinarea la Templu* împodobesc pereții laturici și o parte din boltă, în rest frescele fiind astăzi dispărute.

Straturile zugrăvelii de pe la jumătatea secolului al XIV-lea se mai păstrează, ca o altă cu straturi mai noi, şi la *schitul Cetăţuia* pe valea Dâmboviţei. Un *portret votiv al voievodului Nicolae Alexandru* se distinge ca lucrarea cea mai interesantă printre fragmentele unui ansamblu redevabil, ca şi cel de la Corbii de Piatră, unor tradiţii provinciale mai vechi.

Dar acest stadiu incipient va fi rapid depăşit şi Ţara Românească va cunoaşte într-o formă şi de o manieră spectaculară pictura de factură aulică specifică marilor centre de bogată tradiţie. Un prim exemplu şi totodată o culme a genului o reprezintă ansamblul de frescă care decorează pereţii *bisericii domneşti din Curtea de Argeş*. Din fericire, acest ansamblu s-a conservat destul de bine încât să ne îngăduie judecarea realului subtoate aspectele fără a fi nevoie să recurgem prea des la supoziţii. Un adevărat moment de referinţă nu numai pentru pictura românească ci şi pentru cea bizantină în general, ansamblul respectiv s-a bucurat de elogii unanime la care au subscris savanţi de talie mondială ca Charles Diehl, Henri Focillon, Gabriele Millét. Comentatorii n-au ezitat să asemuiască această vastă galerie de pictură cu mozaicuri şi fresce precum cele constantinopolitane sau sârbeşti de la Kahrie Djami şi, respectiv, de la Lesnova, Gracanica, care au făcut faima artei din epoca Paleologilor.

Ce ne reţine în mod special atenţia la pictura de la Curtea de Argeş este, desigur, în primul rând, programul iconografic, pe cât de complex şi de bogat, pe atât de clar, de unitar şi de coerent în ordonanţa lui riguroasă, asemănătoare cu un adevărat eşafodaj format din scene greu de încărcătură simbolică, menite să ilustreze ideea centrală a dogmei creştine - aceea a comuniunii dintre lumea cerească şi cea terestră.

Citite de sus în jos, compoziţiile sunt ordonate după cum urmează: *Iisus Pantocrator* (atotţiitor, atotcârmuitor) figurează în cupola edificiului încununând şi dominând întregul ansamblu, înconjurat de îngeri, de apostoli şi profeţi, zugrăviţi în registre suprapuse pe pereţii turlei. Lor le urmează imaginile de pe pandantivi ale celor patru evanghelişti, pentru ca mai jos, conca altarului să fie ocupată de o compoziţie cu *Maica Domnului* de tipul *Platitera* tronând flancată de *Sf. Nicolae*, patronul bisericii, de *Ioan Gură de Aur* şi de *arhanghelii Mihail şi Gavril*. Sub aceste imagini, pe pereţii altarului se desfăşoară în registre orizontale, o mulţime de scene consacrate faptelor şi patimilor lui Hristos (*Înălţarea*, *Coborârea Sf. Duh*, *Mironosiţele la mormânt*, *Petru şi Ioan la mormântul gol*, *Iisus în drum spre Emmaus*, *Cina din Emmaus*, *Necredinţa lui Toma*, *Pilda bunului samarinean*, *Iisus binecuvântează copiii*, *Împărtăşirea apostolilor*, *Episodul femeii adultere*, *Pilda celor zece fecioare* etc.). Tot aici se disting, prin graţia mişcărilor lor ca de dans ale personajelor, scene insolite cu caracter simbolic mai sofisticat cum ar fi *Cortul mărturiei* şi *Ofrandele reprezentanţilor celor 12 seminţii ale Israelului*. De altfel, asemenea scene rar întâlnite în iconografia bizantină mai sunt la *biserica din Curtea de Argeş*. Menţionăm dintre ele *Recensământul lui Quirinus* şi *Iisus plângând de îngeri*.

La fel de bogat decorate sunt şi pereţii naosului, acoperiţi cu scene din ciclul hagiografic *Viaţa Sf. Nicolae*, *Viaţa Sf. Ioan*, *Viaţa Mariei*. Faţă de compoziţiile din ciclul Fecioarei prezente la Kahrie Djami şi la alte biserici din epoca bogată în pictură murală, la *Sf. Nicolae Domnesc* apar în plus episoade ca *Îngerul vesteşte Fecioarei moartea*, *Fecioara rugându-se*, *Veghea apostolilor la mormânt* şi altele.

Tot în naos se desfăşoară în zece scene episoade din viaţa lui Iisus: pilde şi minuni, patimile, aparţiile

Biserica domnească din Curtea de Argeş. *Faptele lui Hristos*

după răstignire. Menţionăm dintre cele mai izbutite: *Sărutul lui Iuda, Judecata lui Pilat, Batjocorirea lui Iisus, Drumul crucii, Lepădarea lui Petru, Învierea lui Lazăr, Fuga în Egipt*. În sfârşit, în naos mai întâlnim sfinţi, mucenici, pustnici, iar dacă trecem în pronaos, ne întâmpină o amplă *Judecata de Apoi* şi o scenă *Deisis* înfăţişându-l pe *Hristos* încadrat de *Maica Domnului*

Biserica domnească din Curtea de Argeş, *Portretul lui Nicolae Alexandru-voievod*

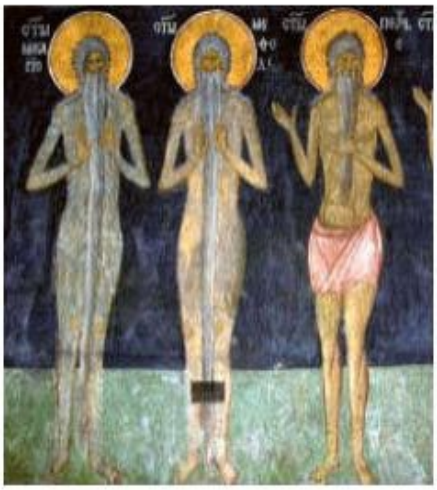
Biserica domnească din Curtea de Argeş, *Pilda celui care îşi zideşte turn*

şi de *Sf. Nicolae* ca intercesori – rugându-se pentru iertarea păcatelor omeneşti. Tot în pronaos se află portrete levotive ale ctitorilor: *Vlaicu şi doamna sa*, precum şi *portretul funeraral voievodului Nicolae Alexandru* cu coroana princiară, împodobită cu flori de crin, pe cap.

Scenele vastului ansamblu acoperă pereţii monumentului cu o vădită senzaţie de *horror vacui*. Episoadele zugrăvite sunt în jur de 300 şi chiar dacă nu s-au păstrat intacte decât cca 60%, restul suferind retuşuri şi repictări târzii (cele mai multe din 1827), executate culoare peste culoare, tot se cheamă că ni se oferă aici un bogat repertoriu tematic ce va fi studiat şi fructificat de zugravii secolelor următoare în beneficiul şcolii româneşti de pictură.

În deplină concordanţă cu bogăţia şi diversitatea repertoriului tematic se află şi caracterul închegat şi unitar al viziunii şi stilului – în pofida faptului că au lucrat mai mulţi zugravi. Nota definitorie a ansamblului, aceea care-i conferă un adevărat certificat de maturitate, este spiritul aulic, cristalizat în forme ajunse la o adevărată desăvârşire în urma unui proces de selecţie şi de decantare pe care l-a stabilit pictura bizantino-balcanică în multe secole de evoluţie. Cât de experimentaţi şi de familiarizaţi erau meşterii acestor fresce cu marea artă a Renaşterii paleologe ne dăm foarte bine seama din felul cum au ştiut ei să folosească pereţii suport, speculând adecvat toate formele şi concavităţile acestora, de la calota cupolei la concaaltarului şi de la triunghiul concav al pandantivilor la patrulaterele de cele mai variate forme (trapezoidale, dreptunghiulare, romboidale).

În contrast cu pictura solemnă, luminoasă şi sărbătorească, am spune, de la *Sf. Nicolae Domnesc*, atât de redevabilă subaspect spiritual şi formal tradiţiei elenistice preluate de pictura epocii Paleologilor, avem la numai câteva decenii diferenţă, datând deci de la sfârşitul secolului al XIV-lea, un alt ansamblu de pictură – cel din *pronaosul bisericii mănăstirii Cozia*, în care asceza monahală întreţinută de curentul isichast imprimă imaginilor o notă aparte de sobrietate şi de asprime chiar, vădită de opotrivă în linie şi colorit. Edificator în acest sens este registrul inferior al pustnicilor. Poate nicăieri în pictura românească, concepţia creştină formulată de Părinţii Bisericii,



Biserica mănăstirii Cozia, *Sfinţi anahoreţi*

potrivit căreia corpul omenesc nu este altceva decât un netrebnic vas cu păcate, nu s-a manifestat cu atâta francheţe ca aici. Această galerie de anahoreţi redaţi frontal în poze hieratice, încremenite, total opuse dinamismului iconstatat la fiecare pas în ansamblul pictural analizat anterior, aliniaţi după principiul izocefaliei cu corpuri descărnate aproape fantomatice cu chipuri famelice pe care doar ochii mari, adevărate ferestre ale sufletului, ard de focul credinţei, adânciţi în orbite, şi bărbi literalmente până în pământ, creează o atmosferă sumbră de rigoare dogmatică. Şi aproximativ în aceleaşi coordonate stilistice (grafism, exacerbarea expresiei, sobrietate cromatică, accent pe contraste) se încadrează şi scenele din *Menologul Vieţilesfinţilor*, ca şi reprezentarea celor *Şapte sinoade ecumenice* ca şi *Viziunea lui Petru din Alexandria*. Dar ceea ce asigură *ansamblului de la Cozia* un loc deosebit este apariţia aici, pentru prima oară în pictura românească, a unor importante teme ce vor fi frecventate în viitor datorită unor semnificaţii ce depăşeau cadrul strict teologal încărcându-se cu sensuri ce vizau obiective politice. Una dintre aceste teme este *Acatistul Maicii Domnului*, un ciclu de 24 de scene ce ilustrează vestitul imn acatist compus la Bizanţ şi în care este proslăvită Fecioara. Cum o să vedem, dezvoltarea maximă a acestei teme cu maximum de sensuri pe care le implică va avea loc în pictura moldovenească din secolul al XVI-lea. Nu este de altfel, singurul caz când o temă sau alta, un fenomen sau altul, iniţiate într-o provincie, va cunoaşte o deplină înflorire în altă provincie. Cu pictura ca specie de artă, în întregul ei, s-a întâmplat ceva asemănător.

ARTELE DECORATIVE ŞI APLICATE

Artele aşa-zis minore (decorative şi aplicate) au cunoscut, în Evul Mediu românesc o dezvoltare prodigioasă. Faptul nu e de mirare deoarece pentru aceasta au fost întrunite toate condiţiile: o bogată tradiţie cu rădăcini în comuna primitivă şi în Antichitate, perpetuată în arta populară, în acea dragoste cu care ţăranul şi-a împodobit întotdeauna locuinţa, îmbrăcămintea, uneltele şi obiectele de uz casnic; propensiunea vârfurilor societăţii feudale spre fast şi strălucire, necesităţile cultului, beneficiar al unui somptuos inventar cu rost liturgic; interferenţa unor înrâuriri stilistice multiple venite din est, din sud, din nord şi din vest şi, în sfârşit, abundenţa materialului preţios, dacă este vorba de orfevrărie şi argintărie, în care Transilvania era vestită încă de pe vremea dacilor şi a romanilor.

Cele mai răspândite tehnici şi genuri de artă decorativă şi aplicată sunt *broderia* în special cea religioasă

Epitrahil de la Tismana, secolul XIV

Epitaful de la Cozia, detaliu

şi, apropiată de ea, *veşmintele* marilor feudali şi ale înalţilor prelaţi; apoi *argintăria* care cuprinde o doare de cult, racle, ferecături de cărţi şi de icoane, şi obiecte de podoabă, prfevrăria cuprinzând mai ales obiecte de lux, dar şi de uz casnic sau liturgic, precum şi însemne ale puterii (coroane, sceptre), *armurăria, ceramica*, iar mai târziu şi faianţa, porţelanul, sticla şi altele.

Cât priveşte tehnicile folosite de meşterii făurari, ele sunt, ca şi motivele decorative create de ei sau împrumutate de aiurea, extrem de diverse, accentul căzând totuşi pe câteva -turnarea în modele de ceară, ştemuirea, gravarea, filigranarea, granularea, *a nielo*, baterea *au repoussé*, emailarea, *cloisoneul champlevé* ş. a.

Printre piesele de cult cu care voievozii şi sfetnicii lor îşi înzestrau ctitoriile bisericeşti, broderiile liturgice erau la loc de frunte. Fie că este vorba despre diverse văluri cum sunt aerul, epitaful, dvera, poalele de icoane, fie că avem în vedere piese de veşmânt pentru preoţi şi arhierei, cum sunt epitrahilul, omoforul, bederniţa şi altele, iar lor trebuie să le adăugăm şi acoperământele de mormânt, aceste piese de artă realizate în fir de aur, de argint şi de mătase se disting prin calităţi de compoziţie, de colorit şi de execuţie care le conferă o valoare artistică de netăgăduit. Broderia românească şi are originile în arta bizantino-balcanică, din care a preluat tehnici şi teme, poate şi unele trăsături stilistice. E as-a impus însă de vreme ca o artă cu multe însuşiri de originalitate, adaptându-se condiţiilor locale şi răspunzând la cerinţe care erau ale societăţii româneşti. În cele din urmă, realizările în domeniul broderiei medievale pot fi considerate una dintre cele mai substanţiale contribuţii româneşti la arta orientului creştin, impactul lor asupra privitorului având efectul marilor tapiserii, în orice caz întrecându-la deseape al picturii. Că ci de parte de a fi simple produse de artizanat, cum suntem înclinaţi a considera adesea broderiile moderne, cele mai bune piese de broderie realizate în Ţara Românească şi Moldova se sustrag cu succes noţiunii de artă minoră. Adevărate, picturi cu acul", cum li s-a spus, ele reproduc de obicei nu numai motive decorative, geometrice sau vegetale, ci şi scene întregi executate după cartoane desenate în prealabil, întocmai ca goblenurile occidentale al căror echivalent sunt oarecum.

Din epoca respectivă avem câteva piese destul de revelatoare, ce vor deveni adevărate prototipuri pentru o producţie indigenă ulterioară. Două dintre piesele avute de noi în vedere provin de la *mănăstirea Tismana*: un *epitrahil* şi o *bederniţă*. Între ele şi unele piese grecoatonite p cercetătoare atentă[15] desluşea asemănări iconografice şi compoziţionale care ne pot duce la concluzia realizării lor într-o ambianţă comună.

Epitrahilul de la mănăstirea Tismana realizat cu peste 600 de ani în urmă, reprezintă o suprafaţă decorată abundent cu motive geometrice, un fel de arabescuri, ce încadrează 30 de medalioane dispuse perechi, în care apar chipuri de sfinţi, teologi, monahi, îngeri. Materialul folosit este firul de aur şi de argint cusut pe suport de mătase albastră. Tot din mătase albastră, dar şi roşie sunt realizate conturele.

Din aceeaşi perioadă, *bederniţa de la Tismana* prezintă o compoziţie mai complexă, anume *Coborârea la iad* (*Anastasis*), fondul fiind şi aici bogat decorat cu motive vegetale, iar chenarul fiind format din vrejuri meandrice şi semipalmate. Pe nimburi sunt fixate şi perle – procedeu ce va căpăta amploare mai ales în perioada de declin a acestei arte, adică în secolele XVII–XVIII.

O a treia piesă de broderie ce se cere a fi menţionată este, datând din anii 1395–1396, *epitaful* găsit de Alexandru Odobescu la Cozia şi aflat astăzi printre exponatele cele mai preţioase ale Muzeului de Artă din Bucureşti. De astă dată suntem în faţa unei lucrări monumentale, reprezentând trupul lui Iisus întins pe piatra de la Efes şi înconjurat de *Maica Domnului* şi *Ioan Teologul* în poziţie de prosternare, străjuiţi de patru îngeri cu ripide în mâini. Scena, plină de tragism, este tratată surprinzător de realist, iar din punct de vedere compoziţional este guvernată de aceleaşi principii care îi conduc pe maeştrii zugravi.

Ca şi cele două piese de la *mănăstirea Tismana*, *epitaful de la Cozia* gravitează stilistic în sfera bizantino-balcanică, de unde, probabil, şi provenea, căci desprinderea unor ateliere şi deci a unei şcoli româneşti propriu-zise nu poate fi vorba până în secolul următor, iar atunci întâietatea o va avea Moldova.

Un alt domeniu al artelor decorative şi aplicate în care se impun atenţiei realizări remarcabile este cel al prelucrării artistice a metalelor preţioase. Preponderente, întrucât s-au păstrat mai bine, sunt cele legate de oficierea cultului, în timp ce podoabele şi obiectele de uz casnic, mai vulnerabile la avatarurile istoriei, ne-au parvenit în număr mai redus.

Ca şi în privinţa celorlalte arte legate de viaţa bisericească, primele odoare au fost create în contact cu modelele bizantino-balcanice, dar pe măsură ce cunoaşte o furtunoasă dezvoltare a oraşelor, Transilvania devine vatra mai multor centre meşteşugăreşti specializate în prelucrarea metalelor *(Braşov, Sighişoara, Bistriţa, Sibiu)*, aşa încât ea va putea să îndestuleze nu numai nevoile proprii, ci să satisfacă în bună măsură şi cererea de obiecte preţioase şi de cult din celelalte zone româneşti (Valahia şi Moldova). N-ar fi exclus, de pildă, ca să fi fost cizelată aici somptuoasa *paftă de aur* descoperită într-un mormânt princiar din secolul al XIV-lea, la *Curtea de*

Epitaful de la Cozia, detaliu

Paftaua de la Argeş, secolul XIV

Argeş Imitând faţada unui castel gotic, cu turnuri şi creneluri, cu ferestrele care apar, în balconaşe, un cavaler şi o domniţă, de o parte şi de alta a unei arcade în care, pe un fond de smalţ albastru, se profilează o fiinţă fabuloasă cu trup de lebădă şi cap de femeie – simboluri care au fost puse în legătură cu literatura cavalerească din Occidentul medieval –, *paftaua de la Argeş* se înscrie într-un curent artistic al cărui produse pot fi întâlnite pretutindeni în Europa Centrală şi de Apus.

De aceeaşi origine şi de aceeaşi viziune gotică sunt şi câteva apliceşi ine le împodobite cu pietre preţioase şi semipreţioase, purtând inscripţii în latină şi germană, descoperite în mormintele acelora şi Basarabi care nu numai aspiră, dar şi ajung să se alinieze, în privinţa gustului pentru fast, cu monarhii şi aristocraţia feudală din ţările vecine. Din cea laltă categorie de obiecte necesare oficierii cultului s-a păstrat o *cădelniţă la mănăstirea Tismana* (azi la Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti), care nu este nici ea străină de înrâuririle goticului de vremece, reprezentând o biserică de plan central cu cinci turle, în spirit bizantin, portalurile în arc frânt şi ferestrele geminate ornate cu fleuroane ale acestei reducţii au forme sugerate de arhitectura gotică, semn că meşterul care a îndeplinit comanda donatorului a ţinut seama de doleanţa acestuia nu mai în mare, în amănunt promovând forme gotice care-i erau mai familiare.

În sfârşit, dintre artele aplicate se cuvine să amenţionăm ceramica, aşezată şi ea sub semnul aceleiaşi interferenţe de stiluri pe care am constatat-o în toate manifestările artistice.

SECOLUL
AL XV-LEA

DACĂ secolul al XIV-lea a fost marcat de evenimente crucial e ca întemeierea celor două state independente – Ţara Românească şi Moldova –, secolul următor va însemna pentru poporul român vremea unor nesfârşite lupte menite să-i asigure dezvoltarea de sine stătătoare, precum şi a unor majore împliniri pe plan artistic. Eforturile pe care le face domnia, ca instituţie supremă în stat, sunt dirijate în două direcţii: în aceea a consolidării autorităţii centrale faţă de tendinţele centrifuge manifestate de marii feudali, de unde anumite momente de criză internă, şi, pe de altă parte, în direcţia apărării hotarelor în faţa pericolului de cotropire pe care-l reprezentau puterile vecine. Căci încă n-au ajuns să se consolideze pe deplin şi să stăvilească definitiv tendinţele hegemoniste ale regatelor maghiar şi polon, încă nu s-au pus la adăpost de pustiitoarele incursiuni tătăreşti şi, la hotarele lor de sud, ţările române s-au văzut confruntate cu o putere şi mai de temut, cu pofte de cotropire şi mai nesăţioase şi anume cu Imperiul Otoman în plină ascensiune, în plină fază de cuceriri. Acesta şi este, de altfel, factorul extern cel mai important în funcţie şi faţă de care se vor defini acţiunile politice şi, ca un ecou firesc, şi cele cultural-artistice, ale ţărilor române nu numai în secolul al XV-lea, ci şi în următoarele trei. Cu deosebirea însă, că eforturile cele mai susţinute, că acţiunile cele mai consecvente, că energiile cele mai mari cheltuite au fost puse în joc tocmai în această perioadă. Cu vârfuri de lance ca Muntenia lui Mircea cel Bătrân, în lupta de la Rovine (din pragul secolului al XV-lea), ca Transilvania lui Ioan de Hunedoara, în luptele de la Varna (1444), şi ca Moldova lui Ştefan cel Mare în multele războaie purtate dintre care se distinge însă strălucita izbândă obţinută în bătălia de la Vaslui din 10 ianuarie 1475, românii au înscris în istoria europeană a războaielor de apărare pagini de nepieritoare glorie militară care au stârnit admiraţia elogioasă a primatăţii a contemporanilor.

Pentru Ţara Românească, momentul cel mai glorios, pe plan militar şi diplomatic deopotrivă, coincide chiar cu primii ani ai secolului al XV-lea, premisele fiind puse încă în ultimul deceniu al veacului anterior. Cum se ştie, după mai multe lupte cu turcii din care ieşise biruitor, Mircea şi-a putut extinde stăpânirea asupra Dobrogei, a putut cuceri cetatea Chilia de la genovezi, „întinzându-şi stăpânirea, către părţile tătăreşti", iar în urma tratatelor de alianţă antiotomană cu Sigismund al Ungariei, şi-a lărgit mult posesiunile din Transilvania, încât, într-un document din jurul anului 1405, prin care consfinţea mănăstirii Cozia bălţile de la Dunăre, el se putea intitula cu mândrie „Io Mircea mare voievod şi domn [...] peste toată ţara Ungrovlahiei şi al părţilor de peste munţi, încă şi către părţile tătăreşti şi Amlaşului şi Făgăraşului herţeg şi domn al Banatului Severinului şi pe amândouă părţile peste toată Podunavia încă şi până la Marea cea Mare stăpânitor al cetăţii Dârstorului" [16]. Să mai adăugăm la aceste realităţi administrativ-teritoriale succesele diplomatice printre care intervenţia în favoarea înscăunării lui Alexandru cel Bun în Moldova şi sprijinul acordat unor pretendenţi la tronul sultanilor şi vom înţelege de ce această domnie însemnat de departe cea mai glorioasă perioadă din istoria

medievală a Ţării Româneşti. Cât despre mijloacele folosite în atingerea acestor ţeluri, se ştie că ele rezidă într-o sănătoasă politică internă de încurajare a meşteşugarilor şi a comerţului, de sprijin activ pe clasele producătoare ţărani liberi şi târgoveţi - şi de creare cu ajutorul acestora a „oastei celei mari" a ţării. Un alt punct de sprijin l-a aflat voievodul în Biserică, cea mai importantă instituţie culturală a vremii, faţă de care a manifestat la rândul său, o deosebită grijă, înzestrând-o cum am văzut, cu edificii de cult, cu obiecte de artă somptuară şi cu generoase danii. Iar dacă, în cele din urmă, găsindu-se în faţa unor forţe disproporţionat de mari în comparaţie cu ale sale, lipsit de sprijinul altor state creştine, va ajunge la înţelegere cu turcii, plătind o sumă anuală în schimbul asigurării independenţei, este pentru că numai aşa putea salva, în conjunctura istorică dată, fiinţa statului şi a poporului său.

Am insistat asupra aspectelor politice ale situaţiei din Ţara Românească la începutul secolului al XV-lea, deoarece aici au fost elaborate principii şi formule strategice şi tactice pe care şi le vor însuşi toţi voievozii dornici să-şi apere pământul moştenit de la străbuni şi rosturile poporului lor. Aşa va proceda, în Muntenia, un Dan al II-lea şi tot aşa un Vlad Ţepeş. În Transilvania o asemenea politică, amendată însă de relaţiile speciale ale voievodatului cu regatul maghiar, avea să aducă la o anume Hunedoara care, prin victoriile sale împotriva turcilor, în special cea de la Belgrad, a reuşit să întârzie cu o jumătate de secol expansiunea otomană spre Europa Centrală.

Cât priveşte Moldova, situată mai la distanţă de Imperiul Otoman în ascensiune, ea va cunoaşte în prima jumătate a secolului o perioadă de relativă linişte care-i va asigura, sub îndelungata şi înţeleapta domnie a lui Alexandru cel Bun, o vie înflorire culturală. Abia în timpul lui Ştefan cel Mare (1457–1504) statul moldovean va ajunge pe linia întâi a frontului antiotoman. Ca altădată Mircea, Ştefan va ridica sabia luptei pentru independenţă bizuindu-se pe târgoveţi şi pe răzeşi pe sprijinul Bisericii şi pe alianţe pe care va şti să le încropească cu mult tact diplomatic.

Tot ca Mircea, va avea şi el de luptat contra uneltirilor unor boieri, va trebui să consolideze puterea centrală, să-i ridice prestigiul cu ajutorul culturii şi artei, iar când, la sfârşitul vieţii, se va vedea singur în faţa unor forţe copleşitoare va căuta şi va obţine pacea, la fel ca Mircea, în condiţiile păstrării independenţei.

Un aspect caracteristic pentru secolul al XV-lea, în special pentru a doua lui jumătate, îl reprezintă relaţia cu civilizaţia bizantină. Căderea Constantinopolului sub turci, la 1453, pune dintr-o dată în alţi termeni relaţia civilizaţiei româneşti cu ceea bizantină căreia îi fusese atât de redevabilă în trecut. Cultura bizantină va continua să preocupe şi să fascineze încă multă vreme popoarele care se adăpaseră în trecut la sursele ei, dar în noile condiţii perpetuarea şi propagarea complexului de idei care o caracterizează va avea loc în forme noi ce vor fi încadrate de istoricul român Nicolae Iorga în conceptul de „Bizanţ după Bizanţ". Cum constată marele învăţat, ţările româneşti se considerau, mai ales după dispariţia Bizanţului şi a statelor slave sud-dunărene, moştenitoarele legitime ale Cezarilor Orientului, purtând pe pereţii bisericilor coroana şi veşmântul sacerdotal al acestora... [17]. Împrumutând fastul de la curtea bazileilor, voievozii români nu ezitau să se considere „adevăraţi *succesori* ai împăraţilor bizantini". Referindu-se la sinteza rezultată din grefarea influenţelor bizantină şi vest-europeană pe trunchiul străvechi al civilizaţiei româneşti, N. Iorga constată pe bună dreptate că „energia şi iniţiativa naţională au ştiut să contopească într-un tot armonic, potrivit cu situaţia şi aptitudinile noastre, *caracterele civilizaţiei occidentale cu ale celei orientale* ai cărei moştenitori legitimi şi integrali am fost, păstrând în versiunea aceasta românească aşezămintele şi legi care nu se mai pot găsi în forme anterioare după spulberarea arhivelor Bizanţului şi ale ţărilor slave" [18]. Dar reprezentând „Bizanţul după Bizanţ", factorii de cultură din ţările româneşti nu emit numai pretenţii de succesiune ci manifestă şi o deosebită grijă pentru soarta culturii bizantine din teritoriile aflate sub stăpânire otomană. În acest sens, sunt grăitoare legăturile culturale pe care Biserica din cele două principate le are cu centrul monastic de la Athos şi daniile făcute de voievozii munteni şi moldoveni mănăstirilor de acolo.

Tradiţia acordării unor ajutoare în bani şi în obiecte de cult mănăstirilor de la muntele Athos era desigur anterioară căderii Constantinopolului. Încă de

pe vremea primilor Basarabi, mănăstirea athonită Cutlumuz devenise o adevărată „mare lavră" a Ţării Româneşti, egumenul ei ajungând mitropolit al Ungrovlahiei. Asemenea legături au însă o mare amploare în a doua jumătate a secolului, în special datorită munificenţei lui Ştefan cel Mare, cu toate că relaţiile canonice ale Bisericii moldoveneşti cu patriarhia ecumenică să lăsească simţitor în urma gesturilor de independenţă manifestate şi pe această linie ecleziastică de către voievod. Principalul obiectiv spre care se îndreaptă atenţia voievodului este mănăstirea Zografu pe care o consideră la un moment dat, ca fiind „a sa". Nu numai danii băneşti despre care pomeneşte un hrisov din 1466, nu numai odăjdii, nu numai prapuri şi icoane (una reprezentându-pe *Sf. Gheorghe*), nu numai manuscrise (un *Praxiu* în 1463, un *Miscelaneu* din texte hagiografice şi apocrife, în 1475, două *Tetraevanghelia* în 1492 şi 1502) trimite el aici, dar, în 1475, construieşte şi un turn, aşa cum, la 1500, va reconstrui din temelii *mănăstirea Gregorian*

S-ar părea că, în condiţiile vitrege când munca paşnică a locuitorilor era întreruptă de atâtea războaie în care aşezările erau pârjolite, avutul jefuit şi multe monumente aduse în stare de ruină, să nu mai fie posibilă o viaţă culturală decât de cât normală. Or, tocmai contrariul s-a întâmplat. Necesităţile de apărare au dat un impuls fără precedent construcţiilor cu caracter militar – cetăţi, fortificaţii –, iar nevoia de a întări autoritatea puterii centrale a stimulat apariţia unei complexe vieţi de curte cu tot fastul pe care această îl presupune - case domneşti bine amenajate, obiecte de lux, veşminte scumpe, toate menite să ridice prestigiul voievodului şi al anturajului său.

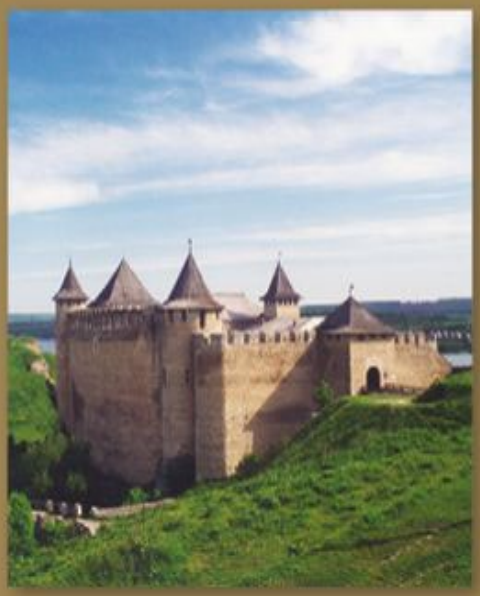
Pe de altă parte, Biserica, organizată într-o ierarhie din ce în ce mai clar constituită, cu funcţii tot mai precise din care nu lipsea aceea de a mobiliza pe credincioşi pentru lupta cu cotropitorii păgâni, simţea la rândul ei, nevoia de a-şi impune prestigiul şi de a-şi propaga ideile, ceea ce, iarăşi, n-ar fi fost posibil fără aportul inestimabil al artei, manifestat în formele ei cele mai reprezentative edificii monumentale decorate cu ansambluri de frescă, icoane, inventar liturgic bogat ornamentat, manuscrise miniate etc. Şi cum toată această activitate febrilă nu mai era la început pentru că ţările române străbătuseră deja un drum lung, receptând experienţe, selectându-şi şi încorporându-în formule noi elemente venite din diverse spaţii culturale, nu mai este de mirare că ajunge au, acum, în acest al XV-lea secol, la sinteze proprii, originale, ce vădesc o deplină maturitate artistică. Iar această realitate este cu atât mai grea de sensuri cu cât, în condiţiile când Imperiul Bizantin şi statele slave din Balcani sucombau sub loviturile armatelor turceşti, ţările române îşi asumau, alături de Rusia, sarcina de a perpetua tradiţiile culturii bizantine, în formula de jamenţionată, atât de fericit exprimată de Nicolae Iorga prin sintagma „Bizanţ după Bizanţ".

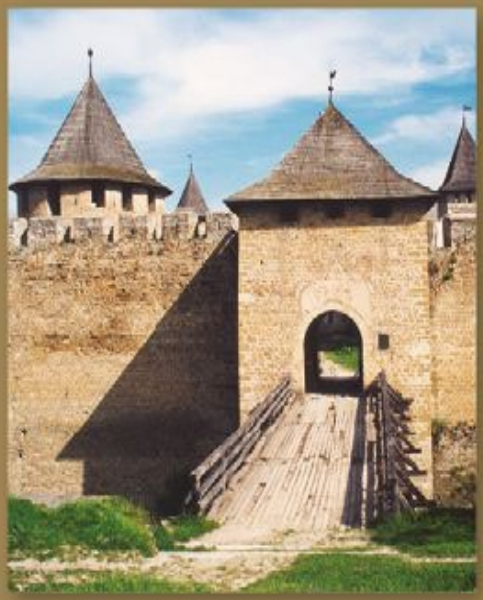
ARHITECTURA

ÎN ÎNCERCAREA de a face faţă atacurilor înteţite ale armatelor turceşti asupra Ţării Româneşti, voievodul Mircea continua, după anul 1400, cu şi mai multă intensitate campania de construcţii fortificate de pe limesul Dunării. El refăcea sau consolida aceste cetăţile de la *Turnu Măgurele* şi de la *Giurgiu*, de la *Celei* şi *Brăila*, înconjurându-le cu şanţuri umplute cu apă din Dunăre, întărindu-le de la caz la caz cu ziduri de contraescarpă, şi prea nu se surpa, suprapunându-le cu drumuri de strajă construite din lemn şi suspendate în consolă[19].

Moldova lui Alexandru cel Bun nu ajunge încă la confruntare directă cu oştile otomane, dar „uraganul ridicat de semilună" se anunţă deja la orizont, iar incursiunile tătăreşti nu contenesc, ceea ce-l determină pe voievod să întreprindă mari lucrări defensive. Una dintre acestea a fost reconstrucţia, în anul 1421, a *cetăţii Hotinului*, acţiune de amploare dusă la bun sfârşit cu ajutorul zidarilor trimişi de ruda sa, cneazul Vitold al Lituaniei. Această participare se oglindeşte, de altfel, în aparei ajurul faţadelor decorate cu motive geometrice din cărămidă, procedeu folosit în mod curent de constructorii din zona Mării Baltice. În rest, *cetatea Hotinului* cu ziduri groase de până la cinci metri, închizând o incintă vag trapezoidală cu un donjon viguros, se înscrie în vastul sistem defensiv al Moldovei spre răsărit, alături de *Tighina*, de *Soroca* de *Orhei* şi de *Cetatea Albă*

Pentru a rămâne în Moldova, vom semnala ca fiind cu totul excepţională campania de construcţii





Cetatea Hotin, secolul XV

Cetatea Albă, secolul XV

defensive purtată, paralel cu numeroasele războaie de apărare de către Ştefan cel Mare. Asupra amplorii date de marele voievod construcţiilor cu funcţie militară şi asupra uriaşului efort material făcut de mica ţară a Moldovei, sunt edificatoare câteva date referitoare la construirea *cetăţii Chilia*. Reintegrată sistemului defensiv moldovenesc în 1465, vechea cetate de la gurile Dunării a fost reconstruită de Ştefan în vara anului 1479 cu participarea simultană a 800 de meşteri zidari şi a 17 000 de salahori, cum relatează Grigore Ureche. Şi *Chilia* constituia doar unul dintre zecile de şantiere pe care se înălţau cetăţi, curţi voievodale, biserici şi mănăstiri.

Importante lucrări de extindere şi de renovare au fost efectuate, printre altele, la *Cetatea Albă*, unde au fost adăugate, în 1476, noi ziduri şi o mare poartă, în consecinţă, acest bastion inexpugnabil devenind cea mai puternică fortăreaţă menită să facă faţă atacurilor dinspre mare ca şi celor dinspre uscat. Cu ocazia refacerilor şi amplificării acestei cetăţi, Ştefan a pus să se încastreze în zid şi o stemă a ţării cu capul de bour şi pisania în slavonă în care se menţionează anul amenajărilor hotărâte de el: 1476. Ultima lui intervenţie pentru consolidarea cetăţii este din 1479, pentru ca peste cinci ani truda sa să se dovedească zadarnică în trucât mareea fortăreaţă de la gura Nistrului că dea pentru multă vreme sub stăpânirea turcească[10]. La fel de substanţiale au fost operaţiile de extindere şi de renovare şi la *Cetatea de scaun a Sucevei*. Vechiul castel ridicat de Petru Muşat fiind transformat în reşedinţă domnească a fost nevoie de o nouă pânză de ziduri. În fond, ceea ce s-a făcut la Suceava e chivalează au o nouă cetate pentru că, în jurul castelului ridicat de Petru Muşat în secolul al XIV-lea şi devenit reşedinţă domnească s-a construit un zid poligonal cu un perimetru incomparabil ca mărime cu cel vechi. În plus, turnurile semicirculare, mai adaptate la noile condiţii de asediu, ca şi şanţurile adânci pline cu apă transformau într-o adevărată fortăreaţă şi capitala Moldovei.

Dar în afara extinderii vechilor cetăţi, Ştefan a poruncit şi construirea altora noi cum este cea a *Romanului de la Gâdinţi* şi cea a *Orheiului*, prima în 1466, de plan dreptunghiular, iar cea de a doua, în 1470, de plan romboidal, ambele prevăzute cu turnuri circulare, capabile să facă faţă atacurilor cu artileria.

Stejerişu, *biserică fortificată*, secolul XV

Paralel cu cetăţile sunt construite în Moldova şi curţi domneşti, fortificate şi ele, dar amenajate în acelaşi timp cu tot confortul cuvenit unei reşedinţe voievodale. Asemenea reşedinţe, unele anterioare domniei lui Ştefan, au existat la Piatra Neamţ, la Bacău, la Hârlău, toate îndeplinind, pe lângă rolul de refugiu, şi pe cel de reşedinţă ocazională a domnului şi a suitei sale pe timpul deplasărilor în diverse scopuri.

Şi mai diversificate sunt construcţiile cu rol defensiv, ca şi cele civile în Transilvania. Începută încă din secolul al XIV-lea, vom constata aici construcţia unor incinte fortificate menite să pună la adăpost nu doar reşedinţele seniorilor laici şi casele populaţiei urbane care se vor înghesui unele în altele într-un spaţiu cât mai restrâns pentru a nu se extinde prea mult perimetrul întărit în detrimentul calităţii şi invulnerabilităţii zidurilor respective. Construite din piatră şi cărămidă, acestea erau prevăzute cu drumuri de strajă, cu ferestre de tragere şi, din loc în loc, cu porţi de acces păzite de barbacane în care erau practicate ganguri boltite. Un asemenea sistem defensiv şi-a dovedit eficacitatea la Sibiu, oraş care a reuşit în prima jumătate a secolului să zădărnicească în trei rânduri încercările turcilor de a cuceri oraşul. Asediatorii au avut aici în faţă nu mai puţin

Hărman, *biserică fortificată*, secolul XV

de 4 kilometri de ziduri înalte de 6 până la 8 metri, 5 bastioane şi 39 de turnuri, dintre care trei se mai păstrează şi astăzi. Cum întreaga povară a construirii acestor fortificaţii o purtau în exclusivitate colectivităţile, în speţă breslele cărora le revenea datoria să construiască şi să întreţină în bună stare o poartă din zid şi un turn, de unde denumirea acestora – al „croitorilor", al „dulgherilor", al „archebuzierilor" –, ne dăm seama de ce forţă economică dispuneau oraşele transilvane în secolul al XV-lea.

Cetăţi urbane de genul celei de la *Sibiu* dar cu anumite trăsături specifice în funcţie de mărimea oraşului şi de configuraţia terenului, au fost construite şi la *Cluj, Braşov, Sighişoara, Sebeş, Mediaş, Bistriţa*

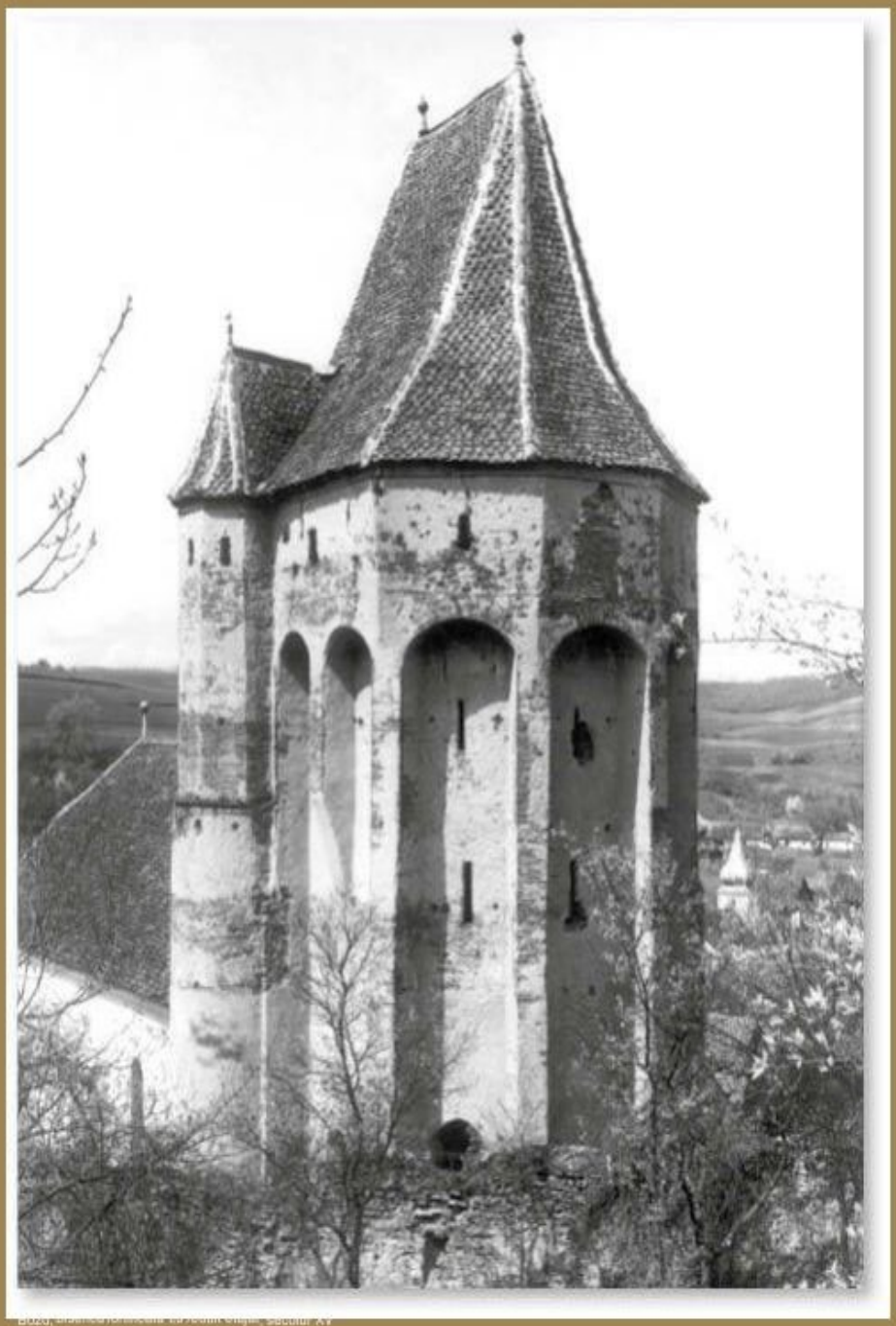
Cel mai frumos burg fortificat din Transilvania este însă *Sighişoara*, care, înălţată pe o colină ce domină valea Târnavei, mai păstrează şi astăzi vechile ziduri şi turnuri de pază, în parte modificate, ale breslelor de cizmari şi fierari, de croitori şi cositorari, de ţesători şi cojocari, dintre ele distingându-se prin plastica faţadelor, prin jocul de goluri şi plinuri, turnul cu ceas şi barbacana porţii principale a oraşului.

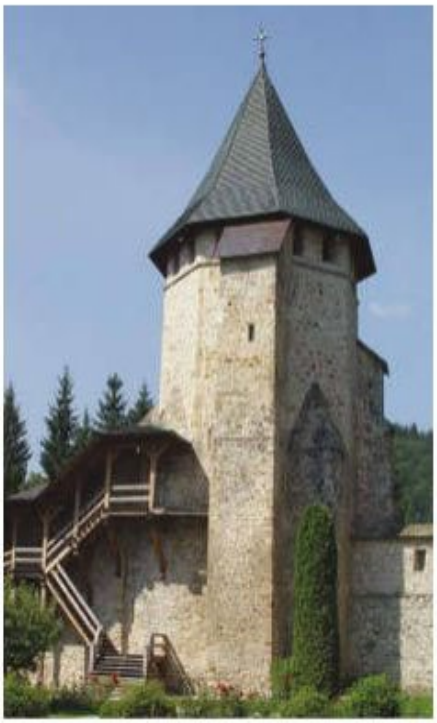
După exemplul oraşelor şi ulterior primei expediţii turceşti în inima Transilvaniei, au purces la construirea unor cetăţi de refugiu şi locuitorii satelor. În mediul sătesc două asemenea cetăţi (de la *Râşnov* şi de la *Rupea* – ambele în jud. Braşov) există încă din secolul al XIV-lea, fiind însă extinse şi consolidate în veacul următor. De asemenea, puternice cetăţi săteşti au fost construite la *Agnita*, la *Aţel*, la *Codlea*, la *Cristian*, acestea din urmă mai dăinuind şi astăzi, fie în forma lor originală, fie modificate pe alocuri pentru a se adapta unor cerinţe practice ulterioare.

Un fenomen aparte îl reprezintă, în special pentru Transilvania, bisericile fortificate. Şi nu prin faptul în sine, întâlnit şi în alte ţări ale continentului nostru, ci prin numărul extraordinar de mare al acestor edificii care îmbină funcţia de apărare cu cea de lăcaş de rugăciune. În privinţa numărului lor, un cercetător al fenomenului avansează cifra de 182, indicând şi repartiţia lor pe judeţe. Totodată, Vasile Drăguţ, căci despre acest pasionat cercetător al vechii arte româneşti este vorba, consideră că „cetăţile ţărăneşti de tipul bisericilor fortificate constituie cea mai importantă şi mai originală contribuţie pe care arhitectura medievală de zid din Transilvania a înscris-o în patrimoniul artistic european"[21]. Asemenea construcţii, unele păstrate până astăzi, au fost înălţate la *Agnita, Aţel, Altina, Hărman, Sânpetru, Codlea, Ghimbav, Cristian, Cisnădie, Şura Mare, Şeica Mică, Buzd, Dârjiu, Biertan, Homorod, Cârţa, Moşna, Apold, Boian, Boz, Bunești, Prejmer, Ştejerişu* etc.

Biserici fortificate, ce-i drept, în număr restrâns, apar în secolul al XV-lea şi în Moldova. Este vorba de mănăstirile cărora ziduri de incintă au şi un rol defensiv asigurat de turnuri, ferestre de tragere etc. După ce sistemul fuse se verificat la *mănăstirea Bistriţa* – ctitorie din secolul al XV-lea a lui Alexandru cel Bun –, el a fost aplicat şi la Putnalui Ştefan cel Mare. De aici se mai păstrează până în zilele noastre un turn, cel „al Tezaurului", construit la 1481, şi urmând îndeaproape programul şi ordonanţa arhitecturii gotice: bolţi pe nervuri, profile cu baghete, contraforţi în trepte.

În afară de cetăţile construite de comunităţile oră-şeneşti şi săteşti sunt foarte numeroase în Transilvania, edificiile fortificate de tip castel, slujind şi ca





Putna, *Turnul Tezaurului*

reşedinţele marilor feudali sau cetăţi cu caracter militar, păzite de garnizoane permanente finanţate de stat. Din această ultimă categorie sunt şi cetăţile din Banat, de la *Orşova* şi *Mehadia* de la *Pescari* şi *Timişoara*, aceasta din urmă servind şi ca reşedinţă pentru comitele local, funcţie în cares-a aflat la un moment dat condotierul italian Filippo Scolari, supranumit Pippo Spano, un partener de isprăvi al românilor în lupta antiotomană. Cât priveşte castelele, unele doar renovate şi adaptate la exigenţele secolului al XV-lea, altele construite din temelii acum, ele îmbină armonios funcţia de apărare cu cea rezidenţială în virtutea acestei din urmă încorporându-toate în lesnirile concepute pentru a asigura confortul unei locuinţe senioriale, iar nu o dată, şi pentru nevoile de reprezentare în asemenea cazuri elementele decorative fiind de rigoare.

Castele azi în ruină, dar cândva mândria unor cnezi şi voievozi, au fost înălţate la *Râu de Mori* (jud. Hunedoara), la *Deva*, la *Mălăieşti* (jud. Hunedoara), la *Ciceu* (jud. Cluj), acesta din urmă fiind amenajat de Ştefan cel Mare care deţinea, cum se ştie, două feude în Transilvania Ciceul şi Cetatea de Baltă. Ca şi în reşedinţele sale din Moldova, Ştefan, apelând probabil la meşteri din partea locului, a introdus multe elemente de arhitectură specifice goticului, aşa cum ne putem da seama dintr-o stampă din secolul trecut, că cidin castelul de odinioară n-au mai rămas decât fragmente arheologice şi o stemă aflată la muzeul din oraşul Dej [22]. În stampa amintită se văd în săferestre în arc frânt.

Marele ctitor care a fost Ştefan cel Mare are în Transilvania un echivalent în persoana lui Ioan de Hunedoara. Ca şi domnul Moldovei, între două războaie, viteazul principe găseşte răgazul să pună în aplicare şi o intensă campanie de construcţii în cea mai mare parte cu caracter defensiv, firesc. Iniţiativei lui Iancu i se datoreşte, de pildă, reamenajarea *castelului-reşedinţă de la Timişoara*, construit pe vremea când comite al oraşului era Pippo Spano şi distrus parţial în cutremurul din 1443.

În acţiunea de refacere şi de adaptare a vechilor cetăţi la noile exigenţe le veacului său, Ioan Corvin s-a ocupat şi de *cetatea Deva*. Menţionată în secolul al XIII-lea, consolidată în 1427 din porunca împăratului Sigismund de Luxembourg, cetatea Devaa devenit şi ea proprietatea lui Iancu de Hunedoara care a dotat-o cu noi spaţii de locuit, de depozitare, precum şi cu o sală în care se întrunea Dieta Transilvaniei.

Dar cel mai reprezentativ edificiu, cel mai complex şi cu cele mai multe funcţii, nu numai din secolul al XV-lea, ci din întreg Evul Mediu românesc este *castelul Corvineştilor de la Hunedoara*, în care ambiţia de constructor şi de protector al artelor manifestată de Iancu de Hunedoara îşi află o expresie desăvârşită. Nici aici nu s-a construit, ca să zicem aşa, pe teren viran. S-a luat ca bază o veche cetăţuie regală din secolul al XIV-lea pe care regele Sigismund de Luxembourg o dăruise, în 1409, cneazului român Voicu – tatăl lui Ioan Corvin de Hunedoara – pentru serviciile aduse în luptele cu turcii. Moştenind mica fortăreaţă, Ioan Corvin a intenţionat la început-o transforme într-o puternică cetate militară şi în acest scop a înălţat ziduri noi prevăzute cu patru turnuri cu secţiune circulară şi cu două porţi în faţa cărora se află poduri mobile deasupra unor şanţuri adânci. Ca o particularitate, cetatea are drept avanpost un bastion cu care era legată printr-o galerie închisă suspendată pe un pod de piatră.

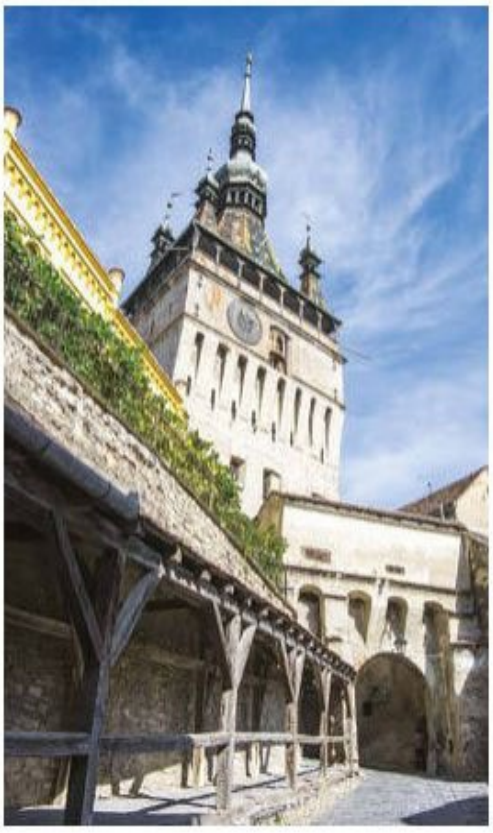
Spre deosebire de alte castele unde accentul a rămas totuşi pe funcţia de apărare, la *castelul Huniazilor* piatra este făţuită cu grijă, profilurile sunt lucrate cu evidentă preocupare pentru fast. Astfel, capitelurile stâlpilor, consolele, cheile de boltă sunt bogat decorate. Ca formă, ele se înscriu în goticul târziu transilvănean, ca şi ferestrele cu traforuri ale coridorului amintit.

La amenajările iniţiate de Iancu de Hunedoara s-au adăugat, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, altele poruncite de fiul acestuia, viitorul rege al Ungariei, Matei Corvin. Astfel, pe latura de nord a incintei fortificate a fost înălţată o nouă reşedinţă cu parter şi etaj unde este situată aşa-zisa „cameră de aur". În această nouă etapă de construcţie este de semnalat în arhitectura castelului introducerea unor pronunţate elemente de Renaştere. Nici nu este, de altfel, de mirare. Ştim că pentru *palatul său de la Visegrad*, pe malul Dunării, ambiţiosul rege făcuse apel la meşterii italieni care transplantaseră aici cele mai bune tradiţii ale arhitecturii renascentiste. În *castelul de la Hunedoara*, de inspiraţie renascentistă sunt loggia cu toate elementele de profilatură de aici, precum şi ancadramentele de fereastră de la balcoanele de tip burduf de la nivelul „sălii dietei" care, cum presupune profesorul Virgil Vătăşianu[23], au fost montate în timpul lui Matei Corvin.

În sfârşit, în secolul al XVII-lea, în partea de est a castelului a fost amenajată încă o latură, cunoscută sub denumirea de *aripa Bethlen*, în amintirea voievodului care a patronat construirea ei. Toate aceste contribuţii şi intervenţii aveau să ducă în final la închegarea unui edificiu complex – cel mai mare şi mai bogat în soluţii constructive şi decorative de pe teritoriul României – el păstrându-se, cu unele modificări târzii, până în zilele noastre, ca o mărturie a modului în care meşterica acel Conrad Lapicida („Pietrarul") din Braşov presupus a fi condus lucrările de la Hunedoara au ştiut să adapteze principiile goticului târziu, iar uneori şi pe cele ale Renaşterii, la condiţiile Transilvaniei.

Concluzia care se impune cu privire la structura şi decoraţia arhitecturii militare şi civile din secolul al XV-lea este că, în majoritatea lor, edificiile cu acest profil, atât cele din Transilvania, cât şi cele de la sud

Hunedoara, *Castelul Corvineştilor*



Sighişoara, *Turnul cu ceas*, secolul XV

Cluj, *biserica Sf. Mihail*, secolul XV

şi est de Carpaţi, gravitează stilistic în sfera goticului apusean, în timp ce amintirile bizantine în această materie sesting ca nişte ecouri îndepărtate.

Nu acelaşi lucru se întâmplă însă, cum vom vedea, în domeniul arhitecturii ecleziastice, mult mai conservatoare în privinţa respectării unor canoane elaborate în sfera bizantină şi statuate de Biserica Ortodoxă, dar destul de mobilă în recepţionarea, asimilarea şi prelucrarea formelor venite din spaţiul de dominaţie al artei gotice.

Cluj, *biserica reformată*, secolul XV

În timp ce comunităţile săteşti din Transilvania îşi împrejmuiau bisericile cu ziduri redutabile, capabile să facă faţă asalturilor repetate ale oştilor otomane, în oraşe se continua cu eforturi susţinute lucrul la marile catedrale gotice începute încă din secolul al XIV-lea. Şi dacă nu peste tot s-are uşit ca aceste lucrări să fie dusele la bun sfârşit, ajungându-se, ca la *Sebeş-Alba*, la un compromis prezentat astăzi sub forma unei biserici romanice cu un splendid cor gotic, în câteva oraşe mai mari şi mai bogate construcţiile au putut fi terminate conform planurilor iniţiale. Avem în vedere marile *biserici din Cluj, din Braşov, din Sighişoara*.

Biserica *Sf. Mihail din Cluj* a început să fie construită în jurul anului 1350, fiind terminată abia în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Structural, ea aparţine tipului „Hallenkirche" – hală cu trei nave aproape de aceeaşi lăţime şi înălţime, prezentând un cor dezvoltat cu trei travee, încheiat cu o absidă pentagonală şi încadrat de două capele. Faţă de planul iniţial, construcţia a suferit unele modificări, în special a corpul principal care a fost mărit.

Prin dimensiunile sale excepţionale (89 de metri lungime şi 23 de metri lărgime), *Biserica Neagră din Braşov* trece drept cel mai reprezentativ edificiu gotic din Transilvania. Ca şi *biserica din Cluj*, este de tipul hală cu trei nave şi trebuia, conform planului iniţial, să fie străjuită pe latura de vest de două turnuri, deasupra unui vestibul. N-a fost înzestrată însă, în cele din urmă, decât de un turn în colţul de sud-vest. În schimb, se poate mândri cu cinci portale monumentale: două pe latura de sud, două pe cea de nord şi unul pe cea de vest, toate tratate în ceamai pură manieră a goticului flamboiant. Cu alte cuvinte, sunt abundent decorate cu elemente zvelte ce dau senzaţia unei broderii în piatră, fantezia pietrarilor atingând adevărate culmi în modenatura portalului de vest unde apare un dublu profil polilob care încadrează o închidere trapezoidală. Caracteristici proprii prezintă şi portalele de nord, cel cunoscut sub numele de *Poarta de Aur* fiind precedat de o nişă boltită, iar unul dintre cele sudice e precedat de un fel de pridvor a cărui construcţie se crede că s-ardatora iniţiativei lui Matei Corvin.

Fără să se poată compara prin somptuozitate cu portalele, la închegarea aparatului decorativ al

monumentului braşovean contribuie în exterior şi contraforţii care prezintă retrageri în trepte, fiale, pinacluri, iar patru dintre ele, de pe latura nordică, sunt încununate cu statui.

În anul 1689, căzând pradă unui incendiu devastator, *biserica din Braşov* a căpătat o culoare neagră, de unde şi actuala denumire. Tot atunci s-au produs deteriorări care, în momentul când au fost remediate, au atras după sine anumite modificări, în special la sistemul de acoperire.

Prin proporţii, prin inovaţiile de limbaj introduse în structură şi mod de natură prin aplicarea unor soluţii ingenioase şi eficiente, marile biserici parohiale din *Sibiu*, *Sebeş*, *Cluj* şi *Braşov* au contribuit la crearea unui curent în care, cu mijloace mai modeste, au încercat să se înscrie şi comunităţile altor oraşe din Transilvania cu dorinţă de afirmare în domeniul de prestigiu al construirii sau reconstruirii de biserici. Un asemenea efort este vizibil la *Sighişoara* unde, în mai multe etape, începând de la jumătatea secolului al XIV-lea, se construieşte *biserica evanghelică Sf. Nicolae din Deal* ca şi cele de la Cluj şi Braşov, a căror înrâurire o resimte, biserica sighişoreană adoptă sistemul de hală cu trei nave, terminată spre vest cu un masiv turn. Spre deosebire de modelele care o inspiră, această biserică nu excelează prin-tr-un aparat decorativ deosebit. Remarcabile este mai cu seamă contrastul dintre îngustimea excesivă a ferestrelor de aici şi lărgimea confortabilă pentru regimul de iluminare a ferestrelor de la *biserica Sf. Mihail din Cluj*.

Şi mai sobră ca structură şi repertoriu ornamental este, tot la *Sighişoara* biserica aşa-zisă a *mănăstirii* construită de ordinul călugărilor dominicani.

Tipul de biserică hală a aproape generalizat în Transilvania secolului al XV-lea mai poate fi constatat în oraşele *Turda* şi *Aiud*, precum şi în localităţi mai mici. Deşi nu prea mare, *biserica din Moşna* (jud. Sibiu), de pildă, opera meşterului sibian Andreas, asimilează tot alfabetul de forme şi profile ale goticului târziu: tip de hală trinavată, stâlpi bogat fasciculaţi pe care reţeaua de nervuri ale bolţilor creşte direct, fără intermediul capitelurilor, ferestre cu traforuri.

Cluj, *biserica Sf. Mihail*, portal

Cluj, *biserica Sf. Mihail*, secolul XV

Braşov, *Biserica Neagră*, secolul XV

În afară de biserica-hală cu trei nave, Transilvania a cunoscut şi variante de hală numai cu două nave, care fac de fapt trecerea spre tipul de biserică-sală, mononavată. Atât biserica-hală cât şi biserica-sală constituie expresii, în evoluţia arhitecturii, ale unei schimbări de mentalitate intervenite în ordinea socială a secolelor al XIV-lea şi al XV-lea. Spre deosebire de bisericile de tip bazilical în care navele laterale mai scunde, mai prost luminate decât nava centrală, presupun o ierarhie în privinţa condiţiilor de vizionare şi audiţie a slujbei, corespunzătoare ierarhiei sociale, în bisericile-hală şi mai ales în cele de tip sală, spaţiul interior se uniformizează, iar condiţiile de participare la serviciul divin se democratizează. La această schimbare de orientare au concurat pe de o parte mişcările sociale care au îmbrăcat aspectul reformelor religioase, iar pe de alta ordinele călugăreşti propovăduitoare ale egalităţii credincioşilor în faţa divinităţii. Şi dacă, în general, comunităţile oraşelor au preferat edificiul de tip hală, franciscanii au promovat cu precădere tipul de biserică-sală. Cel mai bine este ilustrat acest tip de *biserica fostei mănăstiri franciscane din oraşul Târgu Mureş* o construcţie de cărămidă, realizată în prima jumătate a secolului al XV-lea la dimensiuni impunătoare (55 de metri lungime şi 16,5 de metri lăţime).

La el acasă în Transilvania stilul gotic nu este străvilit în expansiunea sa de culmile munţilor Carpaţi nici spre sud, în Ţara Românească şi cu atât mai puţin spre est, în Moldova. Penetraţia lui lentă, în paralel cu tentativele de catolicizare înlesnite de relaţiile, uneori matrimoniale pe care le au cu regatul maghiar domnii Ţării Româneşti încep use, cum am văzut, în secolul al XIII-lea. *Mănăstirea franciscană de la Câmpulung* - aşa-zisu *Cloaşter* - nu ni s-a păstrat, dar arheologic s-a putut dovedi, că, deşi iniţial a fost construită în stil romanic, influenţa goticului se face simţită din plin aici, după transformarea ei în secolul al XIV-lea.

Gotică, şi încă de la început, a fost, tot la Câmpulung, biserica parohială a coloniei săseşti care, în secolul al XV-lea, a fost parţial transformată şi amplificată cu un cor spaţios ce înlocuia vechea absidă poligonală şi cu o sacristie.

Clădiri în stil gotic s-au construit şi la *Târgovişte* Una dintre ele îl are drept ctitor chiar pe Mircea care, spre a satisface dorinţa soţiei sale catolice, ridică o mică biserică şi chilii pentru călugării ordinului franciscan. Nu ni s-a păstrat însă nici acestă casă, aşa cum n-a ajuns până la noi nici *biserica Sf. Francisc* construită în a doua jumătatea secolului, aceasta de mari dimensiuni (28 de metri lungime), de tip sală şi prevăzută cu un masiv turn-clopotniţă. Cât priveşte aparatul decorativ care o împodobea despre el ne putem face o idee dacă examinăm un portal de la *biserica Creţulescu din Târgovişte*[4]. Acest portal drept unghiular, foarte bogat profilat cu baghete încrucişate în intersectate de o acoladă provine de la *biserica Sf. Francis* de unde a fost transferat în secolul al XVII-lea.

Fără să se poată compara cu biserica romano-catolică târgovişteană nici ca dimensiuni, nici ca ornamentaţie, dar contemporană cu ea, *biserica Sf. Dumitru din Râmnicu Vâlcea* iniţial de rit romano-catolic, ar încheia, în arta Ţării Româneşti, seria edificiilor construite sub semnul stilului gotic.

O prezenţă atât de timidă a acestui stil în arhitectura Ţării Româneşti, mai ales dacă o comparăm cu substanţiala influenţă exercitată în ceea Moldovei, nu este de loc întâmplătoare. Dacă mediul românesc a opus o dârză rezistenţă în filtraţiei goticeîn arhitectura voievodatului, aceasta au era decât o reflectare a

hotărârii cu care acela şi mediu respinge politica de prozelitism catolic şi, camuflată de aceasta, politica hegemonistă a regatului apostolic maghiar.

De altfel, din cauza instabilităţii politice, secolul al XV-lea n-a prea fost propice, în Ţara Românească, pentru multe şi mari construcţii religioase. Şi, deunde numărul unor astfel de edificii a fost destul de mic, nici acestea n-au rezistat vicisitudinilor istoriei.

Cum arată şi autorii lucrării *Istoria artelor plastice în România* (Bucureşti, 1968, p. 102), „...aproape întregul secol al XV-lea reprezintă un adevărat hiatus în cunoştinţele noastre asupra dezvoltării arhitecturii din Ţara Românească. Fapt cu atât mai regretabil cu cât tocmai în această vreme, prin destule puţin numeroase şi probabil mai modeste monumente ce ne rămân astfel necunoscute-au făcut adaptările şi prelucrările pe care le vădesc, încă din trecut, diferitele categorii de edificii de cult ale secolului al XVI-lea".

Mult mai fecundă decât în Ţara Românească este activitatea în domeniul arhitecturii religioase din secolul al XV-lea în Moldova. E drept, după unele începuturi timide şi ezitante din secolul al XIV-lea, a urmat o perioadă mai săracă în monumente, corespunzătoare primei jumătăţi a secolului al XV-lea. Deşi puţine şi prezentând modificări ulterioare uneori radicale, monumentele din această perioadă constituie totuşi verigi intermediare de importanţă esenţială fără de care n-am putea concepe şi înţelege înflorirea şi, de fapt, apogeul pe care-l cunoaşte dezvoltarea arhitecturii moldoveneşti în timpul domniei lui Ştefan cel Mare şi a urmaşului său Petru Rareş, adică în ultimele decenii ale secolului al XV-lea şi în prima jumătate a secolului următor.

De numele voievodului Ştefan este legată una dintre epocile cele mai glorioase ale românilor. Pe lângă calităţile de om politic şi de strateg militar puse nu o dată în evidenţă în timpul alianţelor încheiate şi al războaielor purtate, Ştefan s-a dovedit şi un destoinic promotor al culturii. Caracterizată printr-o dinamică vieaţă economică şi print-o stabilitate social-politică care, aşa cum am mai spus, era clădită pe colaborarea cu păturile de ţărani liberi, cu târgoveţii şi cu mica boierime, lunga domnie a voievodului (1457–1504) a fost însoţită şi de o mare înflorire cultural-artistică.

În arhitectură activitatea s-a desfăşurat pe trei direcţii: militară, civilă şi religioasă. Şi dacă primele două categorii, constând cum am văzut, dintr-o sumedenie de cetăţi durate din nou sau numai întărite şi, respectiv, din curţi domneşti (reşedinţe) ne-au parvenit numai în stare de ruine, în schimb lăcaşurile religioase ale evreo treizecile la număr, ctitorite de domn sau de sfetnicii săi, stau şi astăzi mărturie a avântului cunoscut de arta construcţiilor într-o perioadă relativ scurtă, ştiut fiind că, doar cu o singură excepţie, edificiile în cauză au fost înălţate numai în ultimele două decenii ale domniei lui Ştefan.

Înainte de a analiza în amănunt câteva biserici ştefaniene, relevându-le particularităţile de structură şi decorative, credem că se cuvine să schiţăm în linii mari tipul comun al acestor edificii aşa cum s-a închegat în intervalul de timp respectiv cu trăsăturile lui constante. În privinţa planimetriei, constatăm în epocă două tipuri de biserici: unul derivat din planul basilical întâlnit la *Rădăuţi*, în secolul al XIV-lea, cu o singură absidă şi altul de tip triconc la *Bălineşti*, *Războieni* şi *Borzeşti*. În schimb, cel de al doilea va deveni tipic pentru majoritatea monumentelor, cunoscând o permanentă evoluţie, amplificându-se continuu prin modificări aduse succesiv pronaosului care va căpăta şi el, asemenea naosului, la început, o calotă pe pandantivi, apoi două şi chiar mai multe.

Unul dintre elementele cele mai originale, specifice pentru stilul discutat, este aşa-zisul sistem de bolţi moldovenesc care priveşte în mod special turla şi constă în folosirea arcelor suprapuse. Practic, procedeul se rezumă la următoarele: la bazaturlei se folosesc patru arce în plin cintru – două transversale şi două longitudinale – pe care se înalţă, prin intermediul pandantivilor, un tambur cilindric foarte scurt peste care reazacă alte patru arce mai mici, dispuse astfel încât capetele lor săvină în dreptul cheilor arcelor mari. În sfârşit, pe aceste mici arce, care au ajutat la strâmtarea suprafeţei ce trebuia boltită, se înalţă, tot prin intermediul pandantivilor, o turlă îngustă şi înaltă formată dintr-un tambur cilindric sau poligonal şi dintr-o cupolă sub formă de calotă. În exterior, acest sistem de arce suprapuse este exprimat printr-un fel de piedestal format din baze suprapuse (pătrate, poligonale sau stelate) care au un rol de structură şi decorativ, deopotrivă.

Acest sistem ingenios de boltire creează o impresie de elansare amplificată şi de acoperiş care constituie, la rândul său, una dintre soluţiile pe cât de originale pe atât de raţionale. Luând în consideraţie clima destul de aspră din nordul Moldovei, cu căderi abundente de zăpadă, meşteriii acestor lăcaşuri au imaginat, în adevăr, acoperişuri înalte şi repezi. De fapt, acoperişul nu formează un singur tot, monolit, ci fiecare masă arhitectonică a clădirii îşi are acoperişul ei separat şi anume fie unul prelung, în patru ape precum cel de pe pronaos, fie unul conic precum cele de pe absidă şi de pe turlă. În sfârşit, impresia de verticalitate a acestor monumente este sporită şi de prezenţa contraforţilor cu rol funcţional care preiau o parte din sarcinile de susţinere ei fiind plasaţi de obicei la colţuri sau în dreptul arcelor pentru a primi descărcarea acestora. De proveniență evident gotică, contraforţii nu constituie singurul element inspirat din acest stil. Pilaştrii fasciculaţi şi nervurile de pe bolta pronaosului, ancadramentele ferestrelor, chenarele uşilor dintre naos şi pronaos, portalurile – toate din piatră îngrijit cioplită, de formă dreptunghiulară şi decorate cu baghete încrucişate, de cele mai multe ori, dar şi în arc frânt, adesea cu muluri în retragere (portalurile), cu menouri şi timpane ajurate (ferestrele) - sunt tot atâtea elemente împrumutate din arhitectura gotică şi în mod magistral integrate noului stil autohton. Este, de altfel, momentul să constatăm că, spre deosebire de Ţara Românească unde proximitatea lumii bizantino-balcanice a determinat o mai stăruitoare înrâurire a formelor venite din această lume şi, în consecinţă, o capacitate sporită de contracarare a influenţei gotice de peste munţi, Moldova, şi mai cu seamă nordul ei, căci aici s-a produs efloreşcenţa de care am vorbit, fiind mai depărtată de centrele de iradiere bizantină, a suportat o forţă gravitaţională mai slabă din partea acestora, aşa încât s-a putut deschide mai larg către curentele ce bat din direcţia Occidentului. În plus, sub cârmuirea atât de energică a lui Ştefan cel Mare, Moldova nici nu era expusă pe cât era Ţara Românească prozelitismului catolic şi tendinţei de hegemonie a Ungariei, mai ales după ce Matei Corvin, încercând în 1466, fără succes să-şi impună *manu militari* voinţa în Moldova, a convenit să aibă relaţii paşnice cu ţara vecină. Astfel că, graţie relaţiilor de bună vecinătate cu Ungaria, cu Polonia şi mai ales cu Transilvania, meşteriii pietrari activi în Moldova s-au putut adresa nu o dată pentru sugestii în aceste state unde cercetătorii fenomenului moldovenesc au putut urmări filiere şi identifica modele mai mult sau mai puţin îndepărtate dintre care pe unele le vom menţiona la locul potrivit [25].

Fireşte că, în cadrul strâmt de care dispunem, nu ne vom putea opri în detaliu decât asupra câtorva dintre monumentele de arhitectură ştefaniene iar printre acestea merită desigur cu prisosinţă străduinia noastră *biserica mănăstirii Putna* unde este adăpostit mormântul voievodului. Înainte de a descrie monumentul, se cuvine însă să zăbovim puţin asupra istoricului mănăstirii care, pe lângă calitatea de necropolă a celui mai popular om politic al Evului Mediu românesc se bucură şi de celebritatea unui mare şi puternic centru de cultură medievală.

Asupra anului când a început zidirea mănăstirii nu există, oricum, nici un dubiu : „În al zecile an al Domniei sale, în anii 6974 (1466), iulie 10, au început a zidi mănăstirea Putna", ne asigură Ureche [26]. Construirea complexului a durat trei ani şi în al patrulea, în 1470, avea loc târnosirea, abia la un deceniu după aceea fiind terminate însăzidurile împrejmuitoare şi turnurile de apărare [27].

Destinată dintru început a fi lăcaşul de veci al ctitorului, mănăstirea trebuia să întrecă în măreţie şi fast tot ce se construise până atunci. Or, în afară de cele două biserici pomenite de noi în capitolul precedent (de la *Rădăuţi* şi *Siret*), în nordul Moldovei fuseseră înălţate, în secolul al XV-lea, aşezăminte religioase la *Neamţ*, la *Moldoviţa*, la *Bistriţa*, la *Probota* ctitorite de Petru şi Ştefan Muşat, ca şi de Alexandru cel Bun. Mai toate acestea, ca şi Putna, cum ne asigură etopiseţele fuseseră precedate de lăcaşuri din lemn, pentru ca şi ele să fie înlocuite mai târziu de alte edificii. Din această cauză nu ştim cum arăta uca înfăţişare. Avem motive să presupunem însă că, posterioare *bisericii Sf. Treime din Siret* şi precedând *Putna*, ele trebuie să fi reprezentat verigi de trecere între cele două şi să fi conţinut, în bună parte, elementele de structură şi de decor întâlnite la *Putna*

Nici ctitoria lui Ştefan nu a fost scutită de avatarurile istoriei. Două mari incendii, dintre care unul în timpul domniei ctitorului, cutremure şi

invazii au adus-onu o dată în starede ruină; s-au găsit însă totdeauna oamenicu respect pentru valorile tradiţiei şi pentru faima acestui monument de excepţie carel-au restaurat, bal-au clădit şi „de isnoavă", ca în secolul al XVII-lea, cu păstrarea, însă, în linii mari a planului, structurii şi plasticii decorative iniţiale.

Fără să-l calchiez pe cel original, actualul edificiu al *bisericii de la mănăstirea Putna* a construit de la temelie în anii 1654–1662, respectând de aproape planul modificând însă structura, în special sistemul de boltire, ca şi paramentul. De menţionat în această privinţă sunt brâul din trei ciubuce răsucite din loc în loc, care încinge biserica la nivelul a două treimi din înălţime, pornind de la bază, precum şi unele elemente de arte baroce ale tamburului turlei, prevăzut cu coloane torsionate, capiteluri compozite etc.

Dar *biserica mănăstirii Putna* nu a avut doar privilegiul de a fi fost prima şi cea mai îndrăgită, iar, ca urmare, şi cea mai darnic înzestrată cu moşii şi odoare de preţ, dintre ctitoriile lui Ştefan. Multă vreme ea a fost şi singura ctitorie voievodală a domnului Moldovei. Căci, oricât ni s-ar părea de ciudat, ştiind cât de numeroase sunt edificiile religioase înălţate de el (peste 30), trebuie să constatăm cu oarecare stupoare că în primele trei decenii ale lungii domnii a lui Ştefan-au fost construite decât patru biserici, iar dintre acestea, în afară de *Putna*, voievodul a mai restaurat doar *biserica din Baia*, zidită anterior, în timp ce alte două – *Lujenii* şi *Dolheştii Mari* – erau ctitorii boiereşti de curte: prima a cneazului Vitold, iar a doua, a portarului Sucevei, boierul Şendrea. Abia după 1487, anume după un deceniu de febrilă activitate în domeniul arhitecturii militare, când vede asigurat sistemul defensiv al ţării, purcede Ştefan la îndeplinirea vastului său plan cultural în centrul căruia pune, firește, zidirea unui mare număr de biserici şi mănăstiri. Odată pus în aplicare, acest program se desfăşoară însă vertiginos, căci nu a fost an în care să nu fie sfinţită o mănăstire sau o biserică fie de curte, fie de oraş, casă nu mai vorbim de curţile rezidenţiale ridicate în această etapă[28].

De remarcat mai este şi faptul că, odată declanşată această intensă campanie de construcţii, ea este patronată aproape în exclusivitate de domn, doar două ctitorii boiereşti – *Bălineştii* lui Logofătul Tăutu şi *Arborea* lui Toader Bubuiog – fiind zidite în intervalul de timp la care ne referim. Aşa se explică, de altfel, caracterul unitar, expresia unei voinţe unice, al ample ioperecon structive pe care o cunoaşte ultima parte a domniei lui Ştefan cel Mare.

În orice caz, în iunie 1487, programul de construcţii debutează simultan la două obiective – *biserica din Milişăuţi* şi *mănăstirea Pătrăuţi* –, pentru ca acest ritm alert să semenţină şi în anul următor (1488) când au fost zidite, de asemenea, două mănăstiri – *Sfântul Ilie* de lângă Suceava şi *Voroneţ*, aceasta din urmă, în trei luni şi jumătate (21 mai – 14 septembrie).

Analizând felul în care, de-a lungul celor şaptesprezece ani de intensă activitate, evoluează şi se cristalizează tipul bisericilor ctitorite de Ştefan se disting câteva tendinţe urmate cu consecvenţă atât în privinţa planului, cât şi în cea a proporţiilor şi repertoriului de forme. În primul rând, se observă o continuă creştere în lungimea edificiilor bisericeşti. De la *Pătrăuţi*, primul lăcaş din serie, a cărui lungime este de doar de 16,5 metri, s-a ajuns ca ultima în ordine cronologică a dică *biserica Dobrovăţ* de lângă Iaşi, să aibă 26,5 metri, iar *biserica mănăstirii Neamţ* cea mai impunătoare dintre bisericile ştefaniene zidită în 1497, să atingă 38 metri. Această tendinţă care va atrage după sine şi creştere a în înălţime a monumentelor a avea drept cauză necesitatea de a spori capacitatea interiorului în vederea adăpostirii unui număr cât mai mare de credincioşi. O altă explicaţie ce s-a dat fenomenului este dorinţa domnului de a mări distanţa dintre el, izolat în naos, de curtenii care umple au pronaosul, aceasta ca o reflectare a creşterii autorităţii şi a le pe măsură ce se desăvârşeşte procesul de întărire a caracterului centralizat al statului. Tot prin necesitatea lărgirii spaţiului, ca astfel să poată participa la ceremoniile religioase şi natul de rând pe care ştim că le sprijinea puterea, se explică şi apariţia pridvorului. Dar să vedem concret cum decurge procesul la care ne-am referit. Vom trece peste *biserica din Milişăuţi* – prima în ordine cronologică – deoarece distrusă în timpul Primului Război Mondial de armatele austriece, nu ne este cunoscută decât din fotografii şi relevee mai vechi. La *Pătrăuţi* în schimb, *biserica Sf. Cruce*, bine conservată, ne îngăduie să descifrăm toate intenţiile

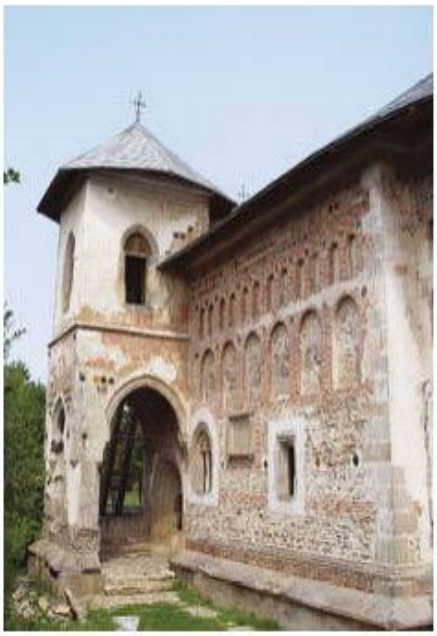
Borzeşti, *Biserica Adormirii Maicii Domnului*, secolul XV

Biserica Voroneţ, secolul XV

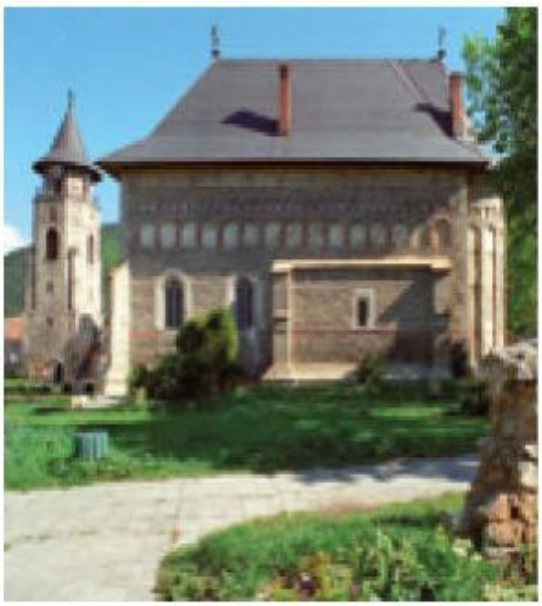
constructorului şi să le comparăm cu „portretul robot", ca să zicem aşa, al tipului descris mai sus. Ea se înscrie destul de bine în cadrul acestui tip.

Câţiva ani, în stilul care tinde să se clasicizeze, al bisericilor ctitorite de Ştefan, nu intervin schimbări notabile. Atât *Sf. Ilie*, cât şi *biserica Sf. Gheorghe* a fostului *schit Voroneţ* repetă planimetria şi configuraţia micii *bisericuţe de la Pătrăuţi* cu un spor, doar, de 1,5 metri respectiv 3,5 metri la lungime şi cu adăugarea unor frize de discuri ceramice subcornişă. Dacă *Voroneţul* acest faimos monument de artă medievală devenit celebru prin armonia proporţiilor şi prin splendidul veşmânt al picturii exterioare, are astăzi şi un pridvor, este pentru că i s-a adăugat în secolul următor, când a primit şi zugrăveala despre care am pomenit. Nici paraclisele curţilor voievodale de la *Vaslui*, *Bacău* şi *Iaşi*, care urmează în ordine cronologică, nu aduc inovaţii substanţiale în afară de lărgirea pronaosului ca atare. Aşa încât, abia la *Sf. Gheorghe din Hârlău* (1492) vom fi nevoiţi să constatăm o abatere de la regulă. Inovaţia principală priveşte aici boltirea pronaosului uşor alungit la care se foloseşte un sistem de nervuri de formă stelară (în opt colţuri) ca la edificiile gotice. De inspiraţie gotică, dacă nu chiar de factură gotică, sunt ancadramentele ferestrelor largi prevăzute cu traforuri şi portalul cu muluri în retragere.

Noutăţi demne de remarcat intervin şi în construirea *bisericii din Borzeşti* (1494). Renunţându-se la turla de pe naos, aceasta este înlocuită cu o cupolă semisferică, alte două asemenea cupole fiind dispuse pe axul longitudinal, boltind pronaosul. Dar aceasta ar evenire la programul bisericilor bizantine este viguros contracarată de pietrăria profilată în stil gotic a ferestrelor bipartite cu traforuri, a portalului cu muluri în retragere descriind un arc frânt. Experienţa făcută la *Borzeşti* va fi repetată în ceea ce priveşte sistemul de boltire, la *biserica din Războieni*, la *biserica paraclis Sf. Ioan Botezătorul* de pe lângă curtea domnească din Piatra Neamţ şi chiar la *Dobrovăţ*, una dintre ctitoriile cele mai iubite ale voievodului. Începând cu *Războieni* însă, la bisericile abia amintite s-a renunţat nu numai la turla de pe naos, ci şi la planul triconc, înlocuit cu planul mononavat. Acest plan este reluat la *Piatra Neamţ*, la *Reuseni*, la *Dobrovăţ*, cu deosebirea că la *Sf. Ioan Botezătorul din Piatra* în zona naosului sunt practicate mici absidecărora, în exterior,



Bălineşti, *biserica Sf. Nicolae*, secolul XV



Piatra Neamţ, *biserica Sf. Ioan Botezătorul*

Mănăstirea Neamţ, secolul XV

le corespund în groşăria lezidului de tip rezalit, iar la ultimele două bisericimenţionate, formaţiunile de tip rezalit dispar, absidele din interior înscriindu-se pur şi simplu în grosimea peretelui.

Deşi, cum am arătat, destul de firavă şi în orice caz, departe de a concura amplacampanie domnească de construcţii, iniţiativa ctitoricească a boierilor a produs un monument care constituie un aport substanţial la împlinirea capitolului arhitecturii moldoveneşti. Avem în vedere *biserica Sf. Nicolae din Bălineşti* a logofătului Tăutu, construită în anii 1492–1493. Acest edificiu se sustrage planului triconc aproape generalizat, adoptându-l pe cel mononavat, constatat de noi la *Borzeşti*, *Războieni*, *Dobrovăţ* şi la altele. De asemenea, aici s-a renunţat la turla pe naos şi s-a adoptat boltirea în semicilindru cu dublouri, pe bolta pronaosului făcându-şi apariţia şi nervurile sprijinite pe console, ce formează un trase ustelar în patru colţuri. Absolut nou şi nemaiîntâlnit la nici un edificiu de cult din epocă este, însă, un alt element, anume un turn-clopotniţă tratat ca un foişor cu o siluetă foarte expresivă şi adosat peretelui de sud al pronaosului unde se află şi portalul, în timp ce peretele vestic are trei laturi, asemenea absidelor poligonale. Turnuri-clopotniţă au însoţit şi bisericile ştefaniene de la *Botoşani–Popăuţi* (1496), de la *mănăstirea Bistriţa* (1498) şi de la *Piatra Neamţ* (1499).

Dar oricât ar fi de desăvârşite ca echilibru şi armonie a proporţiilor, oricât de mândre prin siluetele lor zvelte, oricât de ingenioase ar fi soluţiile tehnice folosite la construirea lor, bisericile din timpul lui Ştefan cel Mare încă nu ne-ar grăi totul despre priceperea şi gustul, despre mentalităţile şi aspiraţiile celor care le-au făcut dacă nu ne-am adresa şi ansamblurilor de pictură care le-au decorat pereţii. Tocmai acest lucru îl vom face, în capitolul următor.

PICTURA

CAZ o are cum me obişnuit, din pricina dispariţiei primelor picturi murale din Moldova, suntem nevoiţi ca studierea artei suprafeţelor colorate din această zonă s-o începem cu o remarcabilă operă de miniatură. Avem în vedere *Tetraevangheliarul* doamnei Marina ilustrat de Gavril Uric în anul 1429 şi aflat astăzi la Biblioteca Bodleiană din Oxford. În persoana monahului Gavril, care şi-a desfăşurat activitatea timp de câteva decenii la *mănăstirea Neamţ*[29], pictura moldovenească are pe unul dintre cei mai destoinici şi mai talentaţi reprezentanţi ai ei.

Manuscrisul amintit este doar unul dintr-o duzină de alte manuscrise ce ni s-au păstrat de la acest artist. El este însă singurul ilustrat cu imagini figurative. Cele patru imagini reprezentându-i câte unul pe pagină, pe cei patru evangheliştii, sunt tot atâtea compoziţii monumentale marcate spiritual şi stilistic de tradiţia, atât de vie la Bizanţ, a artei elenistice. Şi această tradiţie se simte deopotrivă în arhitecturile ce servesc drept fundal, în nobila ţinută a personajelor, în linia de o anumită cursivitate, în faldurile savante ale veşmintelor, ba chiar şi în chenarele ornamentate cu palmete sau în frontispiciile cu decor geometric. Şi totuşi, o seamă de derogări de la canonul bizantin, o înmuiere a rigidităţii liniilor, o îmblânzirea expresiilor de pe chipuri, o armonizare mai subtilă a culorilor sunt tot atâtea trăsături specifice sensibilităţii lui Gavril Uric. În cadrul manuscrisului, imaginea evanghelistului, încadrată de un bogat chenar floral, este plasată pe pagina de gardă a fiecărei evanghelii. Imaginaţie şi simţ decorativ vădesc şi frontispiciile, ca şi iniţialele, adevărate arabescuri, iar literele elegante, cursive, clare, îl recomandă pe Uric drept un mare caligraf.

Devenind, asemenea lui Andrei Rubliov pentru ruşi, un adevărat etalon pentru miniaturiştii şi zugravii moldoveni din generaţiile următoare, Gavril Uric a creat, se poate spune, o adevărată şcoală. Nu întâmplător, despre secolul al XV-lea s-a putut vorbi ca despre „epoca de aur a miniaturii româneşti". Din acest secol şi mai ales din timpul domniei lui Ştefan cel Mare ne-aurămas unele dintre cele mai frumoase manuscrise, în special tetraevangheliare care reproduc mai mult sau mai puţin fidel prototipurile create de Gavril Uric. Dintre acestea, o menţiune specială merită cel din 1473, miniat tot de un monah, pe nume Nicodim, care îşi făcuse ucenicia la *mănăstirea Neamţ*, în ambianţa descendenţei lui Uric, dar care şi-a împodobit manuscrisul la *Putna* Cunoscut sub numele de *Tetraevangheliarul de la Humor*, acest manuscris a fost realizat din dorinţa lui Ştefan cel Mare care l-a dăruit *mănăstirii Humor*. Fără să fie o copie a manuscrisului de la Oxford, dar repetând schemele compoziţionale ale acestuia, opera lui Nicodim se distinge prin rolul important acordat foiţei de aur în acoperirea unor suprafeţe destul de mari. În afară de fundalurile pe care se profilează arhitecturile, tot cu aur sunt acoperite şi chenarele, motivele vegetale desenate peste ele dobândind o mare somptuozitate. Foarte apropiate ca desen (aceleaşi *ciborium*-uri, aceleaşi *vellum*-uri, aceleaşi jilţuri şi chiar aceleaşi poziţii ale evangheliştilor) de cele ale lui Uric, miniaturile lui Nicodim se deosebesc totuşi, prin cromatică, această fiind departe de rafinamentul atins de miniaturistul nemţean.

Centrul de interes al *Tetraevangheliarului de la Humor* nu-l prezintă cele patru figuri ale evangheliştilor, ci o a cincea, reprezentându-l pe *Ştefan cel Mare* în poziţie de prosternare la picioarele Maicii Domnului cu Pruncul în braţe, căreia îi închină manuscrisul. Este un portret votiv, primul din seria celor care vor fi zugrăvite pe pereţii numeroaselor biserici ale voievodului, iar ieromonahul Nicodim se afirmă ca primul care introduce portretul istoric în manuscrise.

Reprezentantul de frunte al şcolii de miniatură moldovenească din vremea lui Ştefan cel Mare este diaconul Teodor Mărişescu de la mănăstirea Neamţ. Autor al mai multor tetraevangheliare cu ilustraţii figurative, dintre care două, copiate în 1491 şi, respectiv, 1492, se află la Muzeul de Istorie din Moscova, iar un al treilea, din 1493, se află la München, Teodor Mărişescu poate fi considerat pe drept un demnurmaş al lui Gavril Uric.

Deşi sunt opere de artă religioasă, concepute ca instrumente pentru exercitarea cultului, asemenea manuscrise aduc nu o dată informaţii preţioase nu numai pentru înţelegerea nivelului cultural-artistic,

al gustului şi concepţiilor caracteristice pentru o epocă dată, ci şi informaţii istorice care întregesc la un moment dat imaginea epocii respective sub aspect economic, social, politic etc.

În privinţa manuscrisului din 1492 de la Moscova, aşa cum glăsuieşte însemnarea de la sfârşit, a fost copiat şi miniat din porunca lui Ştefan cel Mare însuşi care l-a dăruit mănăstirii Zografu de la Athos, al cărei ctitor se consideră. În sfârşit, tot la Moscova se mai păstrează un *tetraevanghelia* copiat de acelaşi pisar, în 1498, dar fără imaginile evangheliştilor şi dăruit de Ştefan mănăstirii Moldoviţa (10).

Din punct de vedere artistic, cu totul remarcabil este însă *Tetraevanghelia* din 1493, comandată de Ştefan cel Mare şi dăruit bisericii din cetatea Hotin de unde a ajuns, după multe peripeţii, la Biblioteca de Stat din München, unde se păstrează în prezent.

Spre deosebire de *manuscrisele* de la Bacău şi de la *Zografu* cel de la *Hotin* conţine o serie de inovaţii de ordin iconografic care îl deosebesc de *manuscrisul de la Bodleiana* mult mai mult decât ar presupune-o unele simple licenţe, cum fuse cazul cu celelalte manuscrise. Unele inovaţii ţin de detalii şi privesc ba o colonetă, ba o piesă de mobilier, dar în miniatura reprezentându-l pe evanghelistul Ioan intervine o schimbare fundamentală. Aici, alături de personajul principal, mai apare unul, anume ucenicul Prohor, înfăţişat la stânga lui Ioan, aplecat asupra unei scrieri.

Apariţia acestui nou tip iconografic în miniatura moldovenească s-a producându-se în acelaşi an cu apariţia lui în pictura murală, şi anume la *biserica din Bălineşti*. I-a oferit lui Sorin Ulea – cel mai autorizat cunoscător al picturii vechi moldoveneşti – prilejul să demonstreze că, de astă dată, Teodor Mărişescu s-a inspirat din frescă reprezentându-l pe *evanghelistul Ioan* zugrăvită de Gavril Ieromonahul în travee a de est pe peretele de nord al naosului *de la Bălineşti* (11).

Este interesant faptul că această derogare de la tradiţia instaurată de Gavril Uric n-a rămas izolată în miniaturistica epocii lui Ştefan cel Mare. Inovaţia preluată de Teodor Mărişescu din *frescа de la Bălineşti* reapare într-o nouă redactare cu

GAVRIL URIC, *Evanghelistul Marcu*, miniatură din 1429

NICODIM *Portretul lui Ştefan cel Mare*, Tetraevanghelianul de la Humor

Evanghelistul Luca, miniatură din 1501–1507

elemente suplimentare în *Tetraevanghelia* din anii 1504–1507, copiat la *Putna* de un miniaturist anonim. Spre deosebire de ieromonahul Teodor, anonimul de la Putna îl înfăţişează pe *Prohor* cu spatele la *Ioan*, scriind ce-i dictează acesta sub inspiraţia care-i vine din acelaşi colţ din dreapta sus, dar nu sub formă de raze, ci de o mână întinsă. O altă schimbare priveşte aici peisajul, care nu mai este cel stâncos, ci se revine la cel tradiţional sub forma unei arhitecturi acoperite cu un *velum*.

Alte tetraevanghelia din vremea lui Ştefan şi anume cele executate de ieromonahul Spiridon de la Putna, în 1502, în prezent la Muzeul de Istorie a României; cel realizat de monahul Filip, tot în 1502 (aflat astăzi la Muzeul de Stat din Viena) sau cel din 1504, executat la porunca voievodului pentru *biserica de la Hârlău*, de asemenea de către un miniaturist anonim, rămân în tru totul redevabile tradiţiei instaurate de Gavril Uric.

Epoca lui Ştefan cel Mare a excelat nu numai prin miniaturi de o înaltă calitate artistică, ci şi prin mari ansambluri de pictură murală. Desigur că lipsa unor asemenea ansambluri care să se fi păstrat din epoca anterioară nu înseamnă că acestea au au existat. Ele sunt atestate în primul rând documentar. Faptul că, în 1415, cancelaria lui Alexandru cel Bun emite un document în care se stipula că, în schimbul unor sate, zugravii Dobreşi Nichita „ne vor zugrăvi pentru aceste două sate două biserici, una din Târgul de Jos Roman şi alta care va fi voia noastră sau o casă sau un pridvor" [32] lasă să se înţeleagă că nu numai bisericile, ci chiar şi casele voievodale erau împodobite cu picturi.

Pornindu-se de la acest document, s-a emis ipoteza potrivit căreia tocmai cei doi zugravi ar fi pictat la *biserica Sf. Paraschiva* din Roman ciclul scenelor din viaţa *Sf. Ioan cel Nou*, repictat mai târziu de zugravii lui Petru Rareş [33].

Aceia şi zugravi puteau să fi ilustrat în frescă pe pereţii palatului domnesc al lui Alexandru cel Bun romanul religios de inspiraţie budistă *Varlaam şi Ioasaf*. Se ştie că o ilustrare într-o redactare restrânsă a acestui roman se păstrează din vremea lui Ştefan cel Mare, dar refăcută cu o culoare peste cu o culoare în secolul al XIX-lea, în gangul *mănăstirii Neamţ*. Se crede însă că iconografia acestei teme a fost elaborată în timpul lui Alexandru cel Bun pentru a împodobi un edificiu civil sau a lade recepţie a mănăstirii [34].

Numai zeceani mai târziu (în 1425), tot Alexandru cel Bun răsplăteşte pe un Ştefan Zugravul pentru „dreapta şi credincioasa slujbă", înnobilându-l şi dăruindu-i patru sate şi o moară [35], ceea ce atestă deosebită munificenţă arătând de cât respect se bucura în epocă meseria de zugrav. Dar şi fără aceste atestări documentare am putea fi siguri că Moldova a cunoscut o vie activitate în domeniul picturii şi înaintea de vremea domniei lui Ştefan cel Mare, căci altminteri ne-ar fi greu să înţelegem cum s-ar fi putut ajunge, fără a fi parcurs un drum lung, la nivelul de calitate constatat la cele mai vechi ansambluri de frescă ajunse până la noi. De altfel, operele de pictură monumentală pe care le vom analiza imediat reprezintă, ele însele, etape într-un proces organic de devenire şi cristalizare a unei şcoli cu trăsături distincte, cu teme şi soluţii proprii.

Din păcate, frescă anterioară domniei lui Ştefan cel Mare nu s-a păstrat. Nici din prima parte a acestei domnii nu ne-au parvenit decât fragmente. Cele mai

vechis-au descoperit substratul de văruială aşternut în secolul al XIX-lea pe pereţii arhaicei *bisericuţe din Lujeni* (Ucraina), ctitoria boierilor Vitold. În ciuda caracterului periferic şi oarecum rudimentar al arhitecturii acestui modest edificiu, pictura care-l împodobeşte prezintă calităţi de stil ce trădează familiarizarea meşterului zugrav cu area săvârşit-o cu cele mai bune tradiţii bizantine.

Regretăm doar că din acest ansamblu nu s-au păstrat decât crâmpeie. Dar cum o spun cu simţire poetică autorii albumului *Poliptic moldav*, „cu toate că vremea a încercat să o sândească pierzanie zâmbetele celor chipuri şi să o filească prospeţimea vopselelor, mai putem desluşi încă inşii nalţi şi mlădioşi, în mantii albe umbrite gălbui-cărămiziu, cu nimburi roz încolăcite în cârlionţii pletelor" [36].

Nu putem regreta îndeajuns nici dispariţia picturii din care arheologii au recoltat mici bucăţi printre dărâmăturile din secolul al XVII-lea de la *Putna*. Un monument undes-a conservat într-o stare mulţumitoare pictură anterioară marilor ansambluri pictate din porunca lui Ştefan este *biserica din Dolheşti*, ctitorie a hatmanului Şendrea, portarul Sucevei.

Dar cu *ansamblul de la Dolheşti* încă nu a fost inaugurat programul de pictură monumentală patronat de Ştefan cel Mare. Ar mai fi poate de menţionat pictura realizată din porunca acestuia la ctitoria bunicului său, *biserica Sf. Nicolae din Rădăuţi* în anii 1479–1481. Din păcate, aceasta a fost repictată complet în secolul al XIX-lea şi numai când operaţia a fost făcută după sistemul culoare peste culoare, prin păstrarea întocmai a schemei compoziţionale şi a cromaticii (cum sunt *Împărtăşaniile*, *Spălarea picioarelor* şi *Cina*, dispuse toate în altar), putem trage unele concluzii valabile privind resursele creative ale zugravului care le-a executat. Ca să discutăm însă în deplină cunoştinţă de cauză despre pictura din epoca lui Ştefan cel Mare va trebui să ne oprim asupra ctitoriilor sale din anii 1487, 1488, 1497 şi asupra *ctitoriei logofătului Tăutu de la Bălineşti* pictată în 1493. În privinţa datării ansamblurilor de pictură a celor cinci ctitorii domneşti (*Pătrăuţi*, *Milişăuţi*, *Voroneţ*, *Sf. Ilie* şi *Popăuţi*) s-au purtat discuţii, existând specialişti care au împins în mod nejustificat datarea unora dintre monumentele respective mult peste hotarul secolului al XV-lea, eroare ce duce la sărăcirea imaginii pe care o avem despre pictura epociilui Ştefan cel Mare [37].

Atât din punct de vedere al structurii iconografice, cât şi ca viziune estetică, ansamblurile de pictură ale celor patru monumente se prezintă ca o fază unitară în evoluţia artei moldoveneşti. Este motivul pentru care nu ne vom opri în amănunt decât asupra unuia dintre ele, anume asupra *Voroneţului*, cel mai reprezentativ şi cel mai bine păstrat.

Despre pictura *Voroneţului* – o avem în vedere, bineînţeles, doar pe cea din altar şi naos, restul, inclusiv cea exterioară, aparţinând secolului următor – se poate afirma că întruneşte în cea mai mare măsură caracteristicile unei opere clasice. Iată cum rezumă, de pildă, autoarea unui studiu monografic consideraţiile privind ansamblul vechii picturi: „Concentrată până la limitele esenţiale ale tematicii iconografice tradiţionale, de o sobrietate care exclude orice amănunt pitoresc, orice sugestie de somptuos, pictura din altarul şi naosul Voroneţului este totuşi intens expresivă, comunicând privitorului zilelor noastre atât sentimentul sacrului, specific spiritualităţii medievale, cât şi un patos al trăirii [...], ecoul vieţii eroice pe care vremile o impuneau Ţării Moldovei. Pe temeiul acestor coordonate, pictura Voroneţului îmbină fără stridenţe stilistice, ci cumpănit ca un program prestabilit, tradiţie şi actualitate, simbol şi realitate" [38].

În mare, schema iconografică, aşa cum a fost statuată la bisericile moldoveneşti din acest sfârşit de veac XV, urmează destul de riguros un program unic. Imaginea

Bălineşti, *Coborârea la iad*

Bălineşti, *Portret votiv al logofătului Tăutu*

Lujeni, *Sfânt*

care domină ansamblul este, bine înţeles, ceadestul de frecventă a lui *Hristos Pantocrator*, zugrăvită în calotaturlei de pe naos şi înconjurată de serafimi. Pe pereţii turlei urmează trei registre ocupate în ordine descendentă de îngeri, profeţi şi apostoli, pentru ca apoi, pe pandantivi, să fie pictaţi cei patru evanghelişti, foarte asemănători cu cei din *Tetraevangheliarul lui Uric*. Concaaltarului este ocupată de imaginea monumentală a Fecioarei pe tron cu Prunculpe genunchi, încadrată de patru îngeri care înaintează spre ea câte doi de fiecare parte. De notat că numărul de patru îngeri poate fi constatat aici şi la *biserica Sf.Ilie* pentru prima oară, ca o inovaţie ce va deveni caracteristică pentru pictura moldovenească în timp ce în toate celelalte zone cu pictură de inspiraţie bizantină ortodoxă, în scena respectivă nu apar decât doi îngeri[39]. Tot cu privire la îngerii din concaaltarului, Sorin Ulea a remarcat că aceştia, ca şi cei de la *Sf.Ilie*, dar spre deosebire de toţi cei care apar în bisericile pictate ulterior, poartă pe braţele întinse înainte câte un văl[40]. Sub compoziţia *Fecioara pe tron*, în concă, pe toată întinderea hemiciclului se desfăşoară trei registre unul cu serafimi şi heruvimi, cel din mijloc împărţit în patru scene evanghelice *Împărtăşirea cupâine*, *Împărtăşirea cuvin*, *Cina* şi *Spălarea picioarelor* –, iar registrul inferior cu Părinţii Bisericii înaintând dintr-o parte şi de alta către *Prunculisus întins pedisc*, imagine zugrăvită chiar în glaful ferestrei de pe axul bisericii. Alte două scene – *Iisus în mormânt* şi *Jertfa lui Avraam* – decorează ai şaproscomidiei.

Pentru a ne face o imagine cât mai completă despre pictura epocii lui Ştefan cel Mare, se cuvine să zăbovim şi asupra *ansamblului de la Bălineşti*, cu atât mai mult cu cât, ca şi cel de la Dolheşti, aparţinând ambele ctitoriilor unor mari dregători de la curtea domnului, conţinea inovaţii ce-l deosebesc în multe privinţe de cele analizate. Din fericire, în urma descoperirii, în 1955, de către Sorin Ulea, a unei inscripţii cu numele zugravului care a pictat ansamblul, nu mai suntem în prezenţa unui anonim, ci a unui artist cu personalitate distinctă şi cu identitate precisă. Acesta este Gavril Ieromonahul, până în prezent singurul pictor cunoscut din vremea lui Ştefan, contemporan ilustru al nu mai puţin ilustrului miniaturist Teodor Mărişescul.

Spre deosebire de monumentele precedente, de tip triconc, la *Bălineşti* biserica are o singură navă compartimentată în naos şi pronaos, cu o absidă poligonală şi fără turlă, dar având un turn-clopotniţă deasupra unui pridvor pe latura de sud. De aici, necesitatea imperioasă de a schimba distribuţia scenelor, cele din turlă trebuind să fie plasate pe bolta semicilindrică. Aici şi apare, de fapt, *Hristos Pantocrator*, al cărui loc era în calotaturlei; aici mai apar *Tronul Hetimasiei*, simbol al Treimii, şi, tot aici, *Sf. Ioan Botezătorul*, patronul ctitorului (Ion Tăutu), sinaxe de îngeri care în locuiesc friza apostolilor şi a prorocilor şi cei patru evanghelişti. Este momentul să amintim că, dintre aceştia, Ioan este conceput de

Voroneţ, *Ştefan cel Mare*, portret votiv

Voroneţ, *Împărtăşania cu vin*

Gavril Ieromonahul într-o redactare proprie, însoţit de ucenicul său Prohor, redactare diferită de cea tradiţională stabilită de Uric, dar preluată de Teodor Mărişescu şi de alţi miniaturişti.

Unele modificări sunt introduse şi în altar, unde zugravul dispune de o suprafaţă mai mare decât confraţii de la monumentele de tip triconc analizate. De aceea, în afară de scenele obişnuite (*Fecioara pe tron cu Iisus în braţe*, *Împărtăşaniile apostolilor*, *Cina*, *Spălarea picioarelor*) aici apare în plus o frizăcu figurile profeţilor, încadrată de o scenă cu *Naşterea lui Iisus* şi de una cu *Întâmpinarea Domnului*.

Schimbări substanţiale introduce Gavril Ieromonahul în registrul *Patimilor*, pe care, pentru prima oară în pictura moldovenească, le tratează în frizăşi într-o formă dezvoltată din punct de vedere iconografic, care cuprinde mult mai multe scene decât în ansamblurile precedente. Astfel, friza *Patimilor* începe, la *Bălineşti* chiar de pe peretele altarului şi cuprinde următoarele scene: *Rugăciunea de pe Munte*, *Prinderea lui Iisus*, *Sărutul lui Iuda*, *Lepădarea lui Petru*, *Iisus înaintea marilor preoţi*, *Judecata lui Pilat*, *Batjocorirea*,

Împărţirea veşmintelor, *Pocăirea lui Iuda*, *Moartea lui Iuda*, *Drumul spre Golgota*, *Suirea pe cruce*, *Răstignirea*, *Iosif din Arimateea la Pilat*, *Coborârea de pe cruce*, *Plângerea*, *Punerea în mormânt*, *Mormântul pecetluit* şi *Coborârea la iad*, deci un număr de 19 faţă de opt, respectiv nouăcâteapar la *Voroneţ* şi la *Pătrăuţi*

De notat însă că încă de la *Popăuți* ctitorie domnească, zugravul a preluat tratarea în frize a ciclului *Patimilor*, respectând totodată ordinea și chiar numărul scenelor, cu înlocuirea unei scene în sine (*Invadarea grădinii Ghetsimani* în loc de *Mormântul pecetluit*). Faptul a redat rolul de a sublinia încă o dată aportul lui Gavril Ieromonahul la stabilirea sistemului decorativ moldovenesc. S-a mai relevat, de asemenea, dar în această privință există păreri contradictorii[41], introducerea de *Bălinești* pentru prima oară în Moldova, a celor șapte sinoade ecumenice, temă iconografică larg răspândită în pictura sârbească și prezentă încă din secolul al XIV-lea și în Țara Românească.

Voroneț, *Spălarea picioarelor*

Pătrăuți, *Cavalcada Sfintei Cruci*

Cozia. De asemenea, tot în pronaos se află, amplasate sub forma unui ciclu bine închegat, mai multe scene veterotestamentare (*Cântarea lui Ghedeon*, *Cina din Mamvri*, *Ridicarea lui Moise* și *a lui Iosua* și altele).

Concluzia care se impune este că, în procesul de creștere și cristalizare a unei școli de pictură moldovenească, *ansamblul de la Bălinești*, la zugrăvirea căruia au participat desigur mai mulți artiști – dovadă unele diferențe stilistice –, dar unde Gavril Ieromonahul a fost vioara întâi, a însemnat o etapă importantă. Semnele de maturitate întâlnite aici sunt, cum am văzut, numeroase.

Pe fundalul în medie de foarte bună calitate al picturii din vremea lui Ștefan, se disting și capodopere, lucrări de excepție sub aspect compozițional sau coloristic, pictate de personalități înzestrate cu forța talentului, de artiști instruiți și experimentați, dăruiți cu pasiune operei pe care o săvârșea într-o epocă de avânt, într-o epocă inspiratoare pro picemarilor înfăptuiri. Chiar în primul ansamblu de frescă dintre cele discutate, și anume în mica *biserică de la Pătrăuți* se află o asemenea capodoperă. Avem în vedere *Cavalcada Sfintei Cruci*, plasată în pronaos. Această scenă care înfățișează în cortegiu de unsprezece călăreți ilustrează o legendă ce evocă în veșmânt religios un fapt istoric: lupta împăratului Constantin

cu rivalul său Maxentius. Cortegiul, având în frunte pe arhanghelul Mihail, şi din care face parte Constantin cel Mare urmat de sfinţii militari, înaintează în grup compact, cu o alură de încredere totală în biruinţa prezisă de semnul crucii arătat pe cer. În afară de semnificaţia proprie a luptei duse de creştini împotriva păgânilor în general, *Cavalcada* de la Pătrăuţi mai are una strict locală, inspirată de analogia luptei duse de Moldova lui Ştefan cel Mare împotriva cotropitorilor. Tocmai cu acest rost politic era pictată această scenă respectivă de a sugera mobilizarea creştinilor într-o cruciadă în care, pentru rolul lui Constantin, Moldova propune un erou la fel de destoinic, pe marele Ştefan. Anume la această semnificaţie se gândea, încă din 1930, bizantinologul André Grabar comentând *frescele de la Pătrăuţi*[42]. Dar pe lângă profundul ei conţinut de idei, *Cavalcada* sfinţilor militari ne revelă şi un bogat conţinut artistic. Îl aflăm în măiestria cu care este compusă această scenă, în firescul atitudinilor şi mişcărilor, în ritmul alert, în cabrarea nervoasă a cailor, în senzaţia de invincibilitate pe care o conferă artistul acestei înaintări ordonate, hotărâte şi sigure. Admirabilă în deosebi este reuşita pictorului în a desacraliza o scenă religioasă transformând-o într-un eveniment foarte terestru. Dacă facem abstracţie de aureole, călăreţii ne par în adevăr nişte cavaleri medievali în marş forţat. Spre deosebire de scenele asemănătoare unde caii par a pluti, aici se simte foarte bine pământul sub picioare, caii şi călăreţii având o pondere puţin obişnuită pentru imaginile medievale în care zborul şi levitaţia sunt de rigoare. A se compara, de asemenea, aceste imagini de călăreţi cu cele pictate de un artist prerenascentist ca italianul Uccello, în celebrul său *Luptă de la San Roman*, cu caii ca de lemn încremeniţi în salturi spectaculoase, pentru a se înţelege şi mai bine cu cât simţ al realităţii şi cu ce putere de observaţie era înzestrat experimentatul zugrav moldovean de la Pătrăuţi.

Popăuţi. *Prinderea lui Iisus*

De remarcat – au făcut-o, de altfel, mulţi înaintea noastră – sunt solidele compoziţii din *altarul Voroneţului* reprezentând apostolii exemplare umane care, prin calităţile lor pilduitoare, reprezentau în viziunea zugravului un fel de exponenţi ai acelor răzeşi moldoveni pe care se putea bizui domnul ţării. Sobri, solemni, viguroşi, gravi, precum grav este paleta în care sunt reproduşi aceşti oameni înaintează hotărâţi, fără urmă de şovăială, demonstrând o mare energie deopotrivă fizică şi spirituală.

Nu se deosebeşte de ei prin cevaesenţial nici suita princiară, cu *Ştefan* în frunte, urmat de *doamna Maria Voichiţa* de *fiul său Bogdan* şi de *una dintre fiicele sale*, zugrăviţi în *naosul Voroneţului*. Este acesta, desigur, cel mai frumos portret votiv al mareluivoievod, superior celor de la *Pătrăuţi* şi *Sf. Ilie* pictate în timpul vieţii domnului, şi prin nimic inferior celor de la *Dobrovăţ* şi de la *Dorohoi* pictate după moartea sa. Mai întâi, spre deosebire de toate celelalte, amplasate în pronaos, portretul votiv de la Voroneţ se află în naos, el făcând pandant, nu fără o profundă semnificaţie, scenei în care apar împăraţii *Constantin şi Elena*, cu ale căror fapte domnul Moldovei i-a contenit să se identifice. În *portretul de la Voroneţ* ne priveşte un *Ştefan* grav şi solemn, mai reţinut în gestul cu care îi oferă bisericaluiHristos secondat de Sf. Gheorghe decât în portretul din 1473 pictat de miniaturistul Nicodim în *Tetraevanghelia* de la *Humor*. El este înveşmântat în costum de ceremonie, luxos, cu mâneci largi, brodat cu fir de aur şi cu

Popăuți. Iisus în fața lui Caiafa

cabușoane din pietre scumpe ce apar încrustate și în coroana de pe cap. Spre deosebire de rotundul feței realizat prin pensulații concentrice, costumul este însăilat, decorativ, ca și când n-ar îmbrăca un corp, un volum. Preocuparea artistului pentru frumusețea elementului decorativ se extinde și asupra pletelor celui portretizat, caligrafiate cu o mână sigură, îndelung experimentată. Capodopere de nivelul celor descrise mai sus datorăm și ieromonahului Gavril de la Bălinești care, potrivit părerii lui Vasile Drăguț, poate fi considerat pe bună dreptate „printre cei mai mari artiști rămâni din secolele evului de mijloc, opera sa așezându-și-o cu cinste în rândul realizărilor de frunte din întregul orient ortodox"[43].

În sfârșit, excepționale sunt scenele din friza *Patimilor* de la Popăuți-Botoșani, dintre care se distinge compoziția *Judecata la Caiafa*. Este o scenă plină de animație, cu multe personaje împărțite în două grupuri compacte alternante cu imaginile izolate ale lui Iisus și a lui Caiafa, proiectați clar pe fundalul arhitecturii folosite drept cadru al acțiunii. Expresivitatea mișcărilor, inventivitatea compozițională, varietatea atitudinilor și gesturilor, costumele de asemenea diferite de la un personaj la altul, ca și efectul decorativ al suliților agitate de soldați conferă compoziției un soi de teatralitate care-l recomandă pe zugravul de la Popăuți ca un dramaturg bun cunoscător al fascinantului spectacol al lumii.

Enumerând doar câteva din trăsăturile iconografice și stilistice ale picturii din vremea lui Ștefan cel Mare n-am făcut altceva decât să definim în termeni destul de vagi un fenomen artistic extrem de complex care și-ar dezvălui întreaga sa putere de seducție numai la o analiză detaliată a multiplelor sale fațete, adică în toată diversitatea limbajelor plastice adoptate de la un monument la altul de către un artist sau altul. Un lucru este însă sigur: așa cum s-a conturat în secolul al XV-lea, pictura moldovenească se află la echidistanță de toate ramificațiile picturii postbizantine, de toate așa-zisele școli – cretană, macedoneană sau constantinopolitană – pe fiind nici uneia subordonată, deși discuții asupra înrâuririi acestora s-au purtat, stârnindu-se chiar pasiuni când a fost vorba de apărarea unei opinii sau a alteia[44]. Din fericire, în fața evidențelor, chiar și unii dintre adepții teoriei eronate a lui Gabriel le Millet cu privire la rolul școlilor cretane și macedonene în cristalizarea școlilor naționale din aria Bisericii Ortodoxe au recunoscut originalitatea soluțiilor găsite de zugravii moldoveni pentru rezolvarea problemelor specifice locului și timpului unde și când au activat. Așa, bunăoară, bizantinologul englez Talbot Rice, izbit de fizionomiile particulare ne mai întâlnite aiurea ale împărați-lor Constantin și Elena de la Bălinești, a putut scrie că „Aici figurile sunt esențialmente românești, nici grecești nici orientale"[45]. Cuvinte de laudă despre virtuțile artistice ale meșterilor zugravi din Moldova au avut și alți istorici de artă de prestigiu mondial. Iosif Strzigowski (savant austriac de origine polonă), W. Podlacha polonez și el, apoi Paul Henri, Andrei Grabar, Henri Focillon, toți s-au pronunțat elogios despre arhitectura și pictura moldovenească din secolele XV și XVI.

În timp ce școala moldovenească de pictură dobândea o fizionomie proprie, ajungând la maturitate, noi

opere în făptuiesc şi zugraviidin Ţara Românească. Din păcate însă, dihonia care domneşte în ţară, luptele dintre diferitele facţiuni politice şi neputinţa domnului de a instaura liniştea internă atrag după sine distrugerea monumentelor, care oricum, în comparaţie cu cele din Moldova, erau puţine şi modeste. Chiar când bisericile cum sunt *Domneasca* mică din *Târgovişte* a uceaa fostului *schit Brădet* au rămas în picioare, frescele lor originale nu s-au păstrat. Aşa se face că, pentru o perioadă de peste un veac, între *ansamblul de la Cozia* (circa 1390) şi cel care decora *biserica Mănăstirii Argeşului* e realizat în anii 1517–1526, nu cunoaştem în Ţara Românească nici o pictură conservată în bună stare care să ne permită tragerea unor concluzii privind calea ei de evoluţie. De vreme ce între picturade la *Cozia* şi cea de la *Mănăstirea Argeşului* există foarte mari deosebiri, nu încape îndoială că la asemenea diferenţe de concepţie şi de stil nu puteasă se ajungă decât din aproape în aproape etapele intermediare reprezentându-le tocmai ansamblurile care au dispărut.

Nici în privinţa manuscriselor cu miniaturi Ţara Românească nu se poate compara, în secolul al XV-lea, cu Moldova. Că ea va fi cunoscută ca această specie de artă încă din secolul al XIV-lea este o presupunere cât se poate de logică de vreme ce mari bisericile *Sf. Nicolae Domnesc* şi *Cozia* erau zugrăvite cu atâta măiestrie şi manuscrisele întrau de acum în inventarul curental lăcaşurilor de cult. De altfel, încă din primii ani ai secolului al XV-lea ni s-a transmis un manuscris, anume *Tetraevangheliarul* copiat de călugărul Nicodim, în anii 1404–1405, la mănăstirea Vodiţa. Cum vedem, acest manuscris îl precede pe cel transcris de Gavril Uric de la mănăstirea Neamţ cu un sfert de secol. El nu este însă ilustrat cu imaginile evangheliştilor ci numai decorat cu frontispicii în compoziţia cărora intră motive vegetale stilizate ordonate într-o dispoziţie geometrică, precum şi motive zoomorfe – păsări – care au darul de a diminua oarecum aspectul general prea rigid al ornamentului.

S-a remarcat şi pe bună dreptate, că *Tetraevangheliarul lui Nicodim* n-a avut nici pe departe rolul pe care l-a jucat cel copiat de Uric în Moldova, adică de a înrâuri creaţia miniaturiştilor de mai târziu şi cu atât mai puţin pictura murală. Dovadă că alte două manuscrise muntene şti – tot tetraevangheliare şi decorate tot numai cu frontispicii şi iniţiale ornate – nu par a fi influenţate de manuscrisul lui Nicodim. Păstrate, unul la Biblioteca Academiei şi altul – această copiat şi decorat de miniaturistul Dobromir din însărcinarea lui Furcă Postelnicu – la Biblioteca Saltîkov-Şcedrin din Sankt-Petersburg, aceste două tetraevanghelia sunt decorate cu frontispicii compuse din motive preponderent geometrice (cercuri şi X-uri întretăiate). Mai mult decât cu cele pictate de Nicodim, aceste ornamente prezintă asemănări cu manuscrisele moldoveneşti. De asemenea, spre deosebire de *Tetraevangheliarul* din 1404–1405, care, prin coloritul viu şi prin strălucirea aurului dobândeşte o notă de somptuozitate ce le lalte două exemplare, dintre care cel de la Sankt-Petersburg datează din 1470–1471, sunt mai puţin strălucitoare, mai sobre, mai modeste. S-a atribuit această particularitate nu atât lipsei de gust sau de îndemânare a artistului, cât faptului că el a folosit ca suport hârtia care nu putea atinge, în epocă, noblete a pergamentului, folosit la celelalte manuscrise [6].

Spre deosebire de Ţara Românească, Transilvania nu cunoaşte nici un „hiatus" în evoluţia picturii monumentale din secolul al XV-lea. Aici ne întâlnim, în schimb, cu un alt fenomen, anume cu o diferenţiere destul de netă între pictura bisericilor de tradiţie ortodoxă, din mediul românesc şi ce a gotică practicată în bisericile catolice din mediul săsesc şi maghiar.

Încă din primul deceniu al secolului al XV-lea, un frumos ansamblu de pictură murală ne întâmpină în mai vechea *biserică de la Streisângeorgiu* (jud. Hunedoara). Tradiţia picturii din secolul precedent e reprezentată în chip atât de strălucit de zugravul Mihul de la Crişul Alb, este continuată aici în tot ce avea mai preţios: atenţia acordată realităţilor concrete din jur, noblete a figurilor, coloritul reţinut, lipsa de grandilocvenţă a gesturilor, simplitatea procedeelor picturale şi o anumită plasticitate a imaginilor. Sunt prezente aceste însuşiri mai ales în tabloul votiv al ctitorilor: *cneazul Cândre şi soţia sa Nistora* care oferă într-un gest simplu şi firesc, fără emfază dar şi fără umilinţă sau evlavie exagerată macheta bisericii. De remarcat ca elemente de un realism zbitor, sabia cu incrustaţii a cneazului şi costumul, foarte apropiat de cel popular din zonă, al soţiei acestuia.

Remetea, *Apostolul Petru*, secolul XV

Un tablou votiv datând din 1417 şi caracterizat prin aceleaşi fine trăsături de picturalitate şi de psihologie a personajelor ca la Streisângeorgiu întâlnim, tot în jud. Hunedoara, la *biserica din Ribiţa*. Îi înfăţişează pe *cnezii donatori Vladislav şi Micläus*, prezentând modelul lăcaşului ctitorit de ei sfântului Nicolae. În altar şi în naos apar scene specifice cultului ortodox, dar cu o concesie făcută celui catolic din Ungaria, anume scena cu cei trei sfinţi regi.

Din această perioadă există şi câteva biserici româneşti în care se întâlnesc dao laltă picturi de tradiţie bizantină şi altele gotice, semn că la zugrăvirea lor au fost antrenaţi şi artişti străini. Este cazul *bisericuţei din Remetea* (jud. Bihor) unde pictura din absidă, atribuită de Vasile Drăguţ[47] unui artist din ambianţa tirolează, distonează flagrant cu cea rustică, de un aer provincial de pe pereţii pridvorului. Aceeaşi conviеţuire de stiluri se poate constata şi în *biserica Sântă Maria Orlea*, unde apostolii din altar, cu fizionomii care trădează asemănări cu oamenii din partea locului, li se opun, în naos, imagini care nu puteau fi decât opera unui artist din ambianţa gotic ului. Avem în vedere picturile din faza a treia de realizare, care le completează pe cele de la începutul secolului al XIV-lea. Dintre imaginile celor şase apostolicare s-au păstrat impresionează cea a lui *Matei*, înfăţişat într-o atitudine semeaţă, cu mâna dreaptă adusă într-un gest retoric la piept, ţinând cu ea mantia ce-i lasă descoperit umărul drept. Ceva din poza pe care o iau, în statuile Romei antice, poeţii şi oratorii latini ne sugerează că această imagine bine clădită prin energice trăsături de pensulă. Scenele din naos, neobişnuite pentru repertoriul pictorilor din bisericile ortodoxe, se axează pe tema caritătii şi înfăţişează pe *Sf. Elisabeta milostivind pe săraci* şi *Moartea săracului*. Cum *biserica Sântă Maria Orlea* a aparţinut, pe rând, ortodocşilor şi catolicilor, convieţuirea unor scene iconografice aparţinând celor două confesiuni nu trebuie să ne mire.

De la începutul secolului al XV-lea, resturi dintr-un ansamblu de pictură murală ne-au parvenit şi pe pereţii *bisericii Peştean* (jud. Hunedoara). Printre altele, se pot distinge figura unui călăreţ care duce pe crupa calului un ostaş răpus în luptă, amintind de scena cu soldatul rănit de o săgeată din *Judecata de Apoi* de la Leşnic. Într-o vreme când războiul împotriva otomanilor făcea parte din viaţa de zi cu zi a cnezilor români, asemenea scene aparţin foarte firesti.

Paralel cu succesele obţinute de zugravii români în bisericile de rit ortodox, înregistrează realizări remarcabile şi pictorii care activează în bisericile romano-catolice. În acest mediu se continuă desigur tradiţia secolului anterior datorită unor artişti din partea locului, fără a se reuşi să se estompeze însă aspectul eclectic care stăruie din cauza confluenţei unor înrâuriri venite atât din nord-vestul germanic, cât şi din Italia. Componenta italiană este foarte prezentă încă de la începutul secolului la *Oradea*, de pildă[48], de aici fiind recoltat un fragment reprezentând chipul unui episcop, datorat fără îndoială unui prerenascentist italian. Şi de cine-ar mira când în acest timp populaţia catolică de aici era păstorită de un italian, Andrea Scolari, rudă apropiată a condotierului Filippo Scolari (zis şi Pippo Spano) care deţinea înalta funcţie de banal Timişoarei? Ştim, de asemenea, că la curtea acestuia din urmă se afla la un moment dat, cu însărcinări pe care nu le cunoaştem în detaliu, dar care nu puteau fi străine de pictură, italianul Masolino da Panicale (1383–1440 sau 1447), autorul, alături de discipolul său Masaccio al frescelor din *capela Brancacci* din *Florenţa*. Nu putem regreta îndeajuns faptul că nu ne-au rămas lucrări de la marele maestru florentin. Cum în sa a stat la Timişoara a proape doi

ani (între 1 septembrie 1425 şi iulie 1427) şi cum ştim că a fost un artist foarte productiv, este de presupus că a lucrat intens. Nu este exclusă, printre altele, să fi făcut un portret al lui Pippo Spano. Căci imediat după întoarcerea în Italia, primeşte o mare comandă la Roma – frescele capelei *Sf. Ecaterina* din biserica *San Clemente* – unde, în persoana centurionului trecut la creştinism, din scena *Răstignirii* l-a înfăţişat pe condotierul de la Timişoara[49].

Când vorbim despre influenţa italiană nu ne gândim, desigur, la caracteristicile specifice Renaşterii şi nici măcar la cele ale protorenaşterii din secolul al XIII-lea, din timpul lui Giotto. Şi aceasta pentru că Italia însăşi, mai ales nordul ei, cunoaşte în secolul al XIV-lea şi la începutul celui următor o pronunţată contaminare gotică. Firească însă, între goticul italian mai pictural, mai cald, mai aproape de realitate şi cel german – grafic, puternic stilizat, agitat – este de constatat o mare diferenţă şi, intrate în sinteză, cele două direcţii conduc în Transilvania la opere originale, care păstrează cumpănă dreaptă între cele două înrâuriri stilistice.

Dacă pictura de tradiţie bizantină era concentrată cu precădere în părţile de sud-vest ale Transilvaniei (în jud. Hunedoara se află cele mai multe ctitorii cneziale), pictura de tradiţie gotică s-a păstrat mai ales în estul principatului, şi anume în judeţele Harghita, Covasna, Braşov. Astfel, în *biserica reformată din Mugeni* (jud. Harghita), picturile din secolul al XIV-lea pe tema *legendei Sf. Ladislau* i se adaugă în veacul al XV-lea o monumentală *Judecată de Apoi* în care preocuparea pentru redarea plasticităţii volumelor duce imediat cu gândul la arta italiană a epocii. În aceeaşi regiune a Transilvaniei s-au păstrat picturi la *bisericile din Biborţeni* şi *Rugăneşti*. În primul caz, atenţia este atrasă de ilustrarea *Legendei regelui Ladislau* în care probabil unul dintre numeroşii pictori pelerini educaţi în spiritul goticului internaţional dă dovadă de o bună cunoaştere a meşteşugului, soluţiile adoptate de el stârnind admiraţie. În al doilea caz, judecându-după compoziţia cu *Închinarea magilor* pictorul, hrănit şi el cu multă învăţătură, este mai atent la tradiţie şi nu se avântă să inoveze cu curaj. Imaginile realizate de el sunt mai rudimentare, mai provinciale, mai rusticizante, dar totodată mai savuroase tocmai prin stângăciile ce le caracterizează.

Cel mai frumos ansamblu monumental de pictură gotică transilvăneană se află – aspect interesant de reţinut – nu într-un mare oraş, ci într-un sat, anume în *biserica unitariană din Dârjiu* (jud. Harghita). De astă dată, una dintre scene – *Convertirea Sf. Pavel* – este însoţită şi de o inscripţie votivă mai puţin obişnuită ca formulare. O dăm în original (în latina medievală şi în traducere): „Hoc opus fecit depingere seu praeparare magister Paulus filius Stephani de Ung. anno domini MCCCCX nono: scriptum scribebat et pulchampuellam in mente tenebat" (Această operă a pictat-o sau pregătit-o maestrul Paul, fiul lui Ştefan din Ung, anul Domnului 1419; scria şi avea în minte o fată frumoasă). Ultima parte a inscripţiei ar indica, după presupunerea profesorului V. Vătăşianu, că pictura ar fi „un ex voto, poate cu ocazia unei logodne"[50].

Paul din Ung este mai ales un desenator rafinat, un fervent adept al „stilului frumos", influenţat de frumoasele enluminuri occidentale pe care pare a le mări la scară. În afară de vervă narativă, ceea ce-i caracterizează pictura este şi o vervă decorativă. Aproape că nu există locuşor pe care să nu-l fi ornat dintr-o pură plăcere de calofil. Costumele, hamaşamentul cailor, coamele acestora stilizate de parcă ar fi ale unor zebre, totul trădează un amator de efecte grafice împinse până la un soi de manierism. Departe de orice înclinare spre bigotism, comportându-se ca un prevestitor al Renaşterii, meşterul Paul laicizează la maximum scenele religioase, lipsindu-le de orice încărcătură mistico-simbolică. Aşa se face că, indiferent dacă este vorba despre *Legenda regelui*

PAUL DIN UNG, *Legenda regelui Ladislau*

PAUL DIN UNG,
Convertirea apostolului Pavel

Ladislau sau despre *Convertirea apostolului Pavel*, respectiv despre drumul acestuia spre Damasc, avem impresia că asistăm la adevărate exerciţii cavalereşti, la un fel de turniruri.

Un artist de aceeaşi talie – am zice internaţională – ca Paul din Ung activează în 1420 la *biserica Sfânta Margareta din Mediaş*. Acelaşi grafism, cala contemporanul său, dar cu mai multă atenţie acordată conturelor, aceeaşi preocupare pentru aspectul decorativ, dar şi cu desfăşurări în adâncime a scenelor, aceeaşi tendinţă spre laicizare, dar şi cu unele incursiuni în simbolistica religioasă cum ar fi compoziţia *Arborele lui Eseu* – iată parametrii esteticii meşteruluide la Mediaş. Păstrată multă vreme sub un strat de var aşternut în timpul reformei, pictura de la *biserica evanghelică din Mediaş* s-a conservat relativ bine, permiţându-ne să judecăm în perfectă cunoştinţă de cauză şi coloritul menţinut proaspăt şi viu, aşa cum apare în *Sf. Nicolae şi cei trei strategi* în *Închinarea magilor* sau în *Martiriul celor zece mii*.

În opoziţie cu o asemenea viziune, am zice aulică, pentru că este influenţată puternic de goticul internaţional de curte, se află ansamblul de picturi din *capela funerară a cetăţii ţărăneşti de la Hărman* (jud. Braşov), axat pe tema *Judecăţii de Apoi* şi îndatorat puternic tradiţiei mai vechi. Surprinzător, şi la Cluj, la *biserica Sf. Mihail*, într-un centru urban deci, picturile ce decorează navasul dicăgravitează stilistic tot spre formele mai frustealecurentului provincial.

La Sibiu, în schimb, ne întâlnim cu opera unui artist care a absorbit şi asimilat multe particularităţi ale artei nord-italiene. Pe nume Johannes de Rosenaw, acesta a pictat în biserica evanghelică din oraşul de pe Cibin o *Răstignire* datată 1445, în care preia schema compoziţională devenită tradiţională la artişti ca Antonello da Messina şi imitată cu mici diferenţe în toate bisericile catolice.

Artişti rafinaţi, familiarizaţi cu unele procedee ce provin din nordul Italiei, prin Tirol, sunt şi cei care lucrează spre sfârşitul secolului al XV-lea la Sighişoara. Este vorba despre pictorul Valentinus, care avea să ajungă primar al oraşului, şi despre tirolezul Iacobus Kendlinger din Sanktus Wolfgang. În speciala acesta din urmă dovedeşte că ştie să integreze în mod organic unele sugestii renascentiste în viziunii sale gotice.

Şi la *Biserica Neagră din Braşov* s-a păstrat pictură de secol XV, dar nu în cantităţi care să ne permită aprecieri de ansamblu. *Încoronarea Maicii Domnului* scenă plasată în lunetaunuia dintre portalele de sud, datează – crede profesorul V. Vătăşianu – din 1477, când a fost făcut, din dispoziţia lui Matei Corvin,

şi portalul însuşi, prima observaţie care se impune aici fiind îmbinarea unor trăsături gotice cu cele din nordul Italiei filtrate de pictorii tirolezi[51].

Dar aspectul cel mai semnificativ pe calea urmată de pictura din mediul catolic transilvănean spre emancipare şi eliberare din arcanele scolastici medievale îl constituie pictura pe suport mobil, pe panouri de lemn, cu altecuvinte tabloul. Spre deosebire de Ţara Românească şi de Moldova unde nu ni s-au păstrat icoane pe lemn din secolele al XIV-lea şi al XV-lea, în Transilvania încep să fie la modă şi chiar să înlocuiască pictura murală aşa-zisele altare poliptice sau retabluri. Originea acestui gen de artă este străveche, căpătând o largă dezvoltare în pictura din apusul Europei. La început, înainte de descoperirea picturii în ulei, dar şi multă vreme după aceea panourile polipticelor, ca şi icoanele bizantine sau de inspiraţie bizantină se execută în tehnica tempera care constă în aplicarea pe suportul uscat –de cele mai multe ori de lemn –a pastei pregătite din amestecul pigmenţilor cu clei, cu ou sau cu cazeină.

În general, altarele poliptice sunt de două feluri: fixe şi mobile. În primul caz, este vorba de panouri mari, care se interpuneau între cor şi nava bisericii, pe marginea posterioară a mensei (prestolul la catolici) îndeplinind rolul pe care-l are, la bisericile ortodoxe, tâmpla (iconostasul). Firească polipticele nu erau nici suficient de înalte şi nici nu comportau destule registre ca să poată îngrădi şi despărţi, pe toată înălţimea bisericii, nava de absida altarului. În componenţa unui poliptic intră de obicei un postament alungit pe orizontală, numit predelă, pictat cu diverse scene peste care se înalţă, în centru, un tablou mai mare, flancat de aripi fixe acoperite cu tablouri mai mici. Între tabloul central, care uneori poate fi înlocuit cu un scrin care conţine o statuetă, şi aripile fixe sunt montate uneori câte două mobile pictate pe ambele feţe care acoperă pe rând, în funcţie de necesităţile liturgice, când tabloul central sau scrinul cu statueta, când aripile fixe.

În afară de marile altare poliptice monumentale există şi aşa-zisele altare de călătorie, portabile, alcătuite din mici panouri care se articulează între ele cu ajutorul unor balamale ce permit suprapunerea şi închiderea asemenea unei cărţi.

Întrucât tehnica folosită, ceara tempera îi permite o mai multă supleţe în execuţie, mai multă fineţe şi migală, pictorii de altare puteau să introducă mai uşor inovaţiile marilor ateliere apusene. De altfel, aceste inovaţii puteau fi colportate mai lesne odată cu altarele portabile. De aceea pictura de factură occidentală cu reproducerea în trei dimensiuni a corpurilor, cu elemente (la început rudimentare) de perspectivă, pătrunse în aria transilvăneană datorită mai degrabă altarelor poliptice decât picturii murale. Tocmai de aceea se şi crede că decăderea acesteia din urmă s-ar datora în bună parte înmulţirii altarelor poliptice.

Cel mai vechi altar poliptic, dintre cele care s-au păstrat, aparţine pictorului Thomas din Cluj. Iată, aşadar că, după excepţionalii sculptori Gheorghe şi Martin, Clujul dădea şi un pictor de valoare, un adevărat exponent al artei transilvănene din secolul al XV-lea, care se conectează astfel la mişcarea artistică europeană într-un proces de osmoză cu consecinţe dintre cele mai benefice.

Thomas din Cluj îşi pictă polipticul de altar în 1427 pentru capela regală a *bisericii din Győr* (Ungaria) la comanda canonicului Nicolaus. Din polipticul respectiv, aflat astăzi la Muzeul de Artă Creştină al episcopiei din Esztergom (Ungaria), s-au păstrat

THOMAS DIN CLUJ, *Sf. Egidius şi căprioara*

THOMAS DIN CLUJ, *Sf. Nicolae*

tabloul central reprezentând *Răstignirea* și șapte din cele opt tablouri mai mici de pe canaturi. Nu toate acestea mici icoane îi aparțin lui Thomas. Profesorul Vătășianu distinge aici și mâna unui pictor care după stil trebuie să fi aparținut tambianțe burgunde și căruia i-a revenit sarcina să picteze tablourile cu scene din viața *Sf. Egidiu*, *Sf. Nicolae* și *Sf. Benedict*[4].

Mult mai evoluat în direcția adoptării schemelor elaborate de artiștii Renașterii atât cei italieni, dar și ai celei germane, este tabloul central, reprezentând tot o *Răstignire*, din altarul poliptic al *bisericii evanghelice din Mediaș*. Spre deosebire de operalui Thomas din Cluj în care scena supliciului se consumă într-un spațiu abstract pictorul de la Mediaș a proiectat scena *Răstignirii* pe un fundal care reprezintă un frumos peisaj de burg medieval. Elemente din realitate încon jurătoare sunt introduse, de asemenea, în tipologia și, parțial, în costumația personajelor.

Scena *Răstignirii* nu este singura care s-a păstrat, alte șapte – toate pe tema patimilor: *Prinderea lui Iisus*, *Biciuirea la stâlp*, *Încoronarea cu spini*, *Batjocorirea*, *Purtarea crucii*, *Pregătirea pentru răstignire* și *Învierea* – trădează aceeași viziune contaminată de Renaștere, același interes arătat vieții din jur, peisajului natural, sentimentelor trăite de protagoniștii scenelor.

Exponent al unui moment de cumpănă, când stilul gotic cedează tot mai vizibil în fața marilor înnoiri ale Renașterii artistul de la Mediaș înscrie pictura transilvană pe o linie ascendentă a picturii de șevalet occidentale ce va fi continuată și în secolul următor.

Altare poliptice sau pie se răzlețe s-au mai păstrat în bisericile fortificate din *Prejmer* (jud. Brașov) și *Mălâncrav* (jud. Sibiu). Primul este consacrat acelei aș i teme a *patimilor* ca și cel din *Mediaș* dar la *Mălâncrav* imaginația pictorului a fost solicitată de ciclul *Mariei* care, în panoul central, apare înconjurată de îngeri.

Nici panourile de la *Mălâncrav* nici cele de la *Prejmer* nu se pot compara din punct de vedere al emancipării de canoanele gotice cu ciclul *patimilor* pictat la *Mediaș*. Influența locală, reminiscențele tradiției înrădăcinate în pictura murală își pun aici o amprentă mai puternică asupra programului iconografic și a modului de tratare care-și au obârșia în Austria și Slovacia. Din această ultimă zonă se inspiră, probabil, autorul *altaruluibisericii evanghelice din Boian*, păstrat la Muzeul Brukenthal din Sibiu. Dar nu ca operă de pictură, în primul rând, ci ca sculptură trebuie apreciat acest poliptic cu imagini în relief sculptate în lemn și apoi policromate.

SCULPTURA

ÎN ADEVĂR, în secolul al XV-lea, odată cu apariția altarelor poliptice, în Transilvania poate fi urmărită și tehnica sculpturii în lemn. Cum am arătat, în locul panoului central pictat, unele altare erau prevăzute cu un scrin cu rol de habitaclual unei statui din lemn. S-au păstrat câteva asemenea statui. Două, reprezentând *Madona cu Pruncul* provenind una din *altarul bisericii din Cisnădioara* (aflată azi la Muzeul Brukenthal din Sibiu) și alta din fosta *biserică a mănăstirii franciscane*, se înscriu perfect unui grup tipologic de lucrări caracteristice pentru goticul din Austria și Boemia. Apartenența lor la stilul gotic este probată mai ales de falduriles avante ale îmbrăcămintei, ca și de gracilitatea adolescentină a modelelor care justifică pe deplin apropierea ce s-a făcut între ele și categoria așa-zise lor „frumoase madone". Tot în lemn ni s-a păstrat și o statuie a *arhanghelului Mihail* provenită de la *biserica*

romano-catolică din Mihăileni (jud. Harghita). Virtuozitatea deosebită a sculptorului se vădeşte şi aici tot în redarea faldurilor bogate şi agitate ale veşmintelor, deşi o anumită intenţie de stilizare cu scop decorativ nu-i este străină.

Piesa care ne reţine însă cel mai mult atenţia este totuşi altarul reprodus aici al bisericii din Boian. Sculptat în basorelief cu o preciziea detaliilor ce poate trece drept virtuozitate, panourile de la Boian se caracterizează prin-tr-o deosebită plasticitate. Remarcabilă este piesa centrală înfăţişând-o pe Fecioara Maria cu Pruncul în braţe, tronând. Potenţată şi de coloritul de o deosebită preţiozitate, senzaţia de somptuos cese degajă din acest ansamblu îl plasează pe autorul lui printre artiştii care se pot compara cu Vit Stoss, celebrul sculptor al altarului din Cracovia. Aşa cum se ştie, acesta se născuse în Transilvania, iar unii dintre fiii săi au revenit la obârşie. Unul dintre ei, Ioan Stoss, a avut şi un atelier de pictură la Sighişoara, activ în primele decenii ale secolului al XVI-lea. Dar chiar ecouri din arta bătrânului Vit Stoss pătrund în Transilvania. Le constatăm în trei crucifixe de lemn din ultimele decenii ale secolului al XV-lea, datorate, după toate probabilităţile, unui meşter sibian şi păstrate astăzi, unul în *biserica minoriţilor din Viena*, unul în fosta *biserică franciscană din Cluj* şi altul în *biserica romano-catolică din Eremitul* (jud. Mureş). Hristos este în toate trei statuile de o constituţie robustă, cu musculatura puternic reliefată, cu o pânză care cade în frumoase pliuri în jurul şoldurilor.

Dar nu lucrările executate în lemn definesc preocupările sculptorilor transilvăneni din secolul al XV-lea şi nivelul lor de măiestrie. Nici bronzul nu este încă folosit, aşa încât episodul cu cei doi bronzieri de excepţie din Cluj rămâne unde va caun cazizolat, în ultimele decenii ale secolului al XIV-lea, de nimeni urmat. Aşadar în piatră şi tot în legătură cu arhitectura epocii, pe care sunt chemaţi să o decoreze, sunt cioplite cele mai multe opere de sculptură, excepţie făcând, desigur, pietrele de mormânt. În special marile edificii din oraş îşi oferă cu generozitate contraforţii, timpanele, capitelurile, consolele, arcurile pentru a fi populate cu tot felul de imagini în piatră:

Altarul bisericii din Boian, Muzeul Brukenthal, Sibiu, relief policrom, secolul XV

Pietà, Muzeul Brukenthal, Sibiu, secolul XV

de oameni în primul rând, dar şi de animale, reale sau fantastice. De o bogăţie deosebită de bogat este repertoriul sculpturilor care decorează *biserica evanghelică* de la *Sebeş-Alba*. Paralel cu ridicarea corului gotic de aici, şantierul condus de vestitul Peter Parler începe, fără să se termine, elaborarea unui ansamblu de sculptură adecvat noului edificiu, unele piese fiind realizate în primele decenii ale secolului al XV-lea. La fel ca la marile catedrale gotice din Apus, pe contraforţii din exterior şi pe consolele special rezervate în zona mediană a stâlpilor fasciculaţi din interior, apar o mulţime de statui reprezentând în majoritate sfinţi. Adosate pereţilor, de nepermiţând să fie privite de jur împrejur, aceste statui nu sunt mai puţin expresive. Se disting, de pildă, prin faldurile lor grele, caracteristice pentru anii 1410–1430, figurile *Fecioarei Maria* şi a *Arhanghelului Gabriel*, care, împreună luate, alcătuiesc mental scena *Bunei Vestiri*.

Pe măsura impozantului monument de arhitectură care este *Biserica Neagră* din *Braşov*, în acest edificiu se etalează pe console şi contraforţi un mare număr de statui. Le semnalăm ca fiind caracteristice pentru aşa-zisa fază „molatecă" a stilului gotic, pe cele care-i reprezintă pe *Ioan Botezătorul*, pe *Iisus-Salvator mundi* şi pe *Apostolul Petru* şi pe *Maria cu Pruncul*.

Pietà, detaliu

În adevăr, spre deosebire de alte faze ale goticului caracterizat prin rigiditatea formelor, prin anguloziţăţi în redarea faldurilor, toate trăsăturile dobândesc aici mai multă supleţe, trecerile de la plinuri la goluri sunt mai puţin abrupte, cu alte cuvinte, formele reliefate sunt mai îndulcite, mai moi. Spre deosebire de aceste statui plasate în interior, cele de pe contraforţi, aşezate pe console sub baldachine, sunt mult mai baroce ca încărcătură a detaliilor, mai agitate ca plasticitate a formelor. *Iacob cel Mare*, *Sfântul Nicolae*, *Evanghelistul Luca*, *Sfântul Sebastian* sunt cele mai izbutite. Alte două statui din aceeaşi serie prezintă trăsături atât de individualizate încât s-a ajuns la concluzia că una din ele este chiar a *preotului Thomas* – ctitorul bisericii – iar cea de-a doua a „*Plebanului*". Departe de faza aşa-zis „molatecă", statuia preotului Thomas prezintă trăsăturile capricioase, nervos desenate ale goticului târziu, uşor manierist, aflat pe gustul pietrarilor slovaci de la Kosice, antrenaţi, cum se ştie, în faza de sfârşit a construirii *Bisericii Negre*.

De o calitate excepţională sunt şi cele patru statui (trei reprezentând *magi* şi una pe *Maria*) care formează la o altă compoziţia *Închinarea magilor* de la biserica „*Din Deal*" de la Sighişoara. Ele gravitează stilistic către „faza molatecă" a goticului, caracterizându-se prin supleţe, rotunjimi ale formelor şi – ceea ce înseamnă un pas spre autonomizare, spre desprindere

de monument – prin intenţia artistului de a concepe volumele astfel încât să fie privite de jur împrejur.

Din aceeaşi familie stilistică fac parte şi cele patru statui care străjuiesc turnul-clopotniţă al *bisericii evanghelice din Bistriţa*. Numai două din cele patru statui au fost identificate: *Maria cu Pruncul* şi *Sf. Nicolae*, despre o a treia reprezentând un cavaler în armură bănuindu-se că ar fi a unui cavaler al dreptăţii identificat cu *Sf. Roland*.

La începutul secolului al XV-lea, mai precis în 1417, un sculptor cu identitate precisă, austriac de origine, pe nume Petrus Lantregen, este semnalat la Sibiu. Execută aici, pentru *Capela Crucii*, un grup format din trei statui juxtapuse şi adosate pereteluide sud al edificiului, pentru a alcătui împreună o *Răstignire*. Dintre cele trei piese ale compoziţiei, numai cea centrală, a lui *Iisus pe cruce* pare rezolvată în acord cu înclinarea goticului târziu spre patetism şi gesticulaţie largă, spre tratarea decorativă a pieselor de costum, în cazul de faţă a pânzei petrecute în jurul şoldurilor. Celelalte două statui ale grupului, *Maria* şi *Ioan Evanghelistul*, distonând cu piesa centrală, sunt inexpresive, fizionomiile lor sunt impasibile, chiar placide, dând senzaţia de eclectism şi de incongruenţă pe care ne-o lasă grupul privit ca un întreg. Dar tot de la Sibiu şi tot de sorginte austriacă ne parvine o statuie cu totul excepţională. Este o *Pietà*. Nu se ştie din ce biserică provine, dar se află în prezent la Muzeul Brukenthal din Sibiu. Văzând-o, nu se poate ca gândul să nu ne ducă la vestitul grup pe aceeaşi temă al lui Michelangelo, aflat la Vatican. Schema în mare este la cele două sculpturi cam aceeaşi: o Marie tânără, în piesa de la Sibiu chiar foarte tânără, aproape o copilă, ţine pe genunchi trupul neînsufleţit al fiului mort. Nu putem judeca decât parţial lucrarea de la Brukenthal, pentru că trupul lui Iisus s-a păstrat doar fragmentar (lipsesc capul şi picioarele), mâinile, însă, sunt sculptate cu mare măiestrie. Ca şi în capodopera lui Michelangelo, ele sunt grele, fără viaţă, dând senzaţia de flasc. Desigur, compoziţia sibiană nu are stabilitatea celei michelangioleşti. Ne şi întrebăm dacă, pe când statuia era întreagă, capul lui Hristos nu-i tulbura echilibrul pe care abia după ce a fost mutilată l-a dobândit. În afară de mâinile lui Hristos pe sculptorul grupului statuar de la Brukenthal îl mai onorează şi bustul

Madona cu Pruncul, Muzeul Brukenthal, Sibiu, secolul XV

Mariei, în special înclinarea duioasă a capului spre dreapta şi tristeţea mută, reţinută pe care o exprimă trăsăturile fine ale acestei frumoase madone, ca să nu mai vorbim de drapajul asimetrical şalului ce-i acoperea capul, căzând în pliuri delicate.

Aliniindu-se goticului internaţional, pietrarii edificiilor religioase din Transilvania recurg tot mai insistent la repertoriul bestiarului apusean. Şi cum constată Victor Simion, care a făcut un inventar aproape complet al motivelor animaliere ce mişună în semiobscuritatea bisericilor, „Decorul zoomorf este în toate aceste cazuri mesagerul unor semnificaţii care ţin să atragă atenţia omului asupra numeroaselor pericole care-l pândesc în viaţă, pericole ce iau felurite chipuri, dar care – toate – ascund în spatele lor chipul hidos al diavolului. O lume de monştri, de hibrizi simbolizând vicii, patimi obscure, instincte introvertite se află în dispută cu un univers diurn, solar, de trăiri şi sentimente reprezentate prin alte familii de animale. Întreg acest decor animalier care

împodobeştelementeleadiacentearhitecturiise transformăastfelîntr-o veritabilămetaforăzoomorfă. Câini, porci, cai, ţapi, lei, maimuţe, păsăridintre celemai felurite, grifoni, dragoni, balauri, himere ş. a. m. d. mişună, seluptă, sepândescseaciuiază pe capiteluri, contraforţii, consolegarguie, oferind ochiului imagineaunei lumi insolitece a migrat pe acesteneleaguridin Europaromanicului şi goticului occidentalunde şi-a epuizatînsă aproapeîntreaga forţă şi vigoareexpresivă[53].

În multe cazuri, asemeneaanimalerealesaufantasticeintră în componenţastemelor, emblemelor şi blazoanelorcareîmpodobescedificiile civile, satisfăcândtotodatăorgoliul posesorului, mai întâi castelelenobilimii de sânge, iar mai apoi şi casele patriciatuluiorăşenesc.

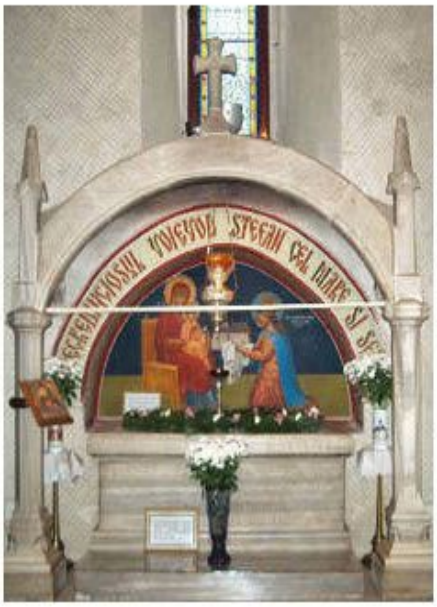
Din secolulal XV-leatransilvanne-auparvenit şi câtevaexemplarede sculpturăfunerară. Menţionăm lespezile decoratecu vrejuri învolburateşi motive heraldicepăstratein *lapidariul Muzeului de Istorie din Cluj-Napoca* sauîn *ferulabisericiievanghelicedin Sibiu*, aceastadin urmăsăpatăîntr-o marmurăroşiatică aparţinândlui Georg Hechtşi datând din anul 1496. S-aupăstrat, de asemenea, şi monumentefunerare cu imaginea în relief de tip „gisant". Aşa este *piatra tombală a episcopului Andrei Scolari* (1426) păstrată la *catedrala romano-catolică din Oradea*. Este de mirare că imaginea defunctului, prezentatăîntr-o atitudine hieratică, în veşmintele de episcop, cu tiara pe cap, estetratatăîntr-o manierăcare ne aminteştede procedeele Renaşterii, când ştim că însăşi originea episcopului era italiană. Ca să nu mai vorbim de relaţiile strânse întreţinute cu patriadeobârşie. În oricecaz, nu putem spunecă au fost abolitetotal principiile arteigotice. În spiritul acesteiasuntstilizate, de pildă, faldurileincizatedupăun desercompusdestul de schematic.

Rădăuţi. *Lespedea de mormânt a lui Bogdan I*

Un pasdecisivspremodul renascentisde înţelegere a formelor a fost făcut în celedouă *monumentefunerare din catedrala romano-catolică de la Alba Iulia*, aparţinândunul lui *Iancu de Hunedoara* şi celălalt, fie fratelui acestuia (*Ioan Mileş* cum credeV. Drăguţ[54], fie unuia dintre fiii lui Iancu, şi anume *Ladislau de Hunedoara* ucis în 1457, cum opineazăV. Vătăşianu[55]. Înfăţişatîn armurăde cavaler pe placaunui sarcofag falş, tânărul cavaleresteîncadratde două genii carepoartăstemelefamiliei, iar la picioarestă culcuşitun leu simbolic. În costumelegeniilor, un fel de tunici încinsecu centuri duble, s-a văzut o influenţăa modeiflorentine[56].

Sarcofagul lui Iancu de Hunedoara au şi-apăstrat lespedeasuperioarăcu imagineadefunctului, dar pereţii lateralisunt decoraţicu scenein relief ilustrând, una, o luptă de cavalerie, iar cealaltă – întoarcerea din războiu, pe lângăcavaleriivictorioşi figurând de astădată şi prizonieri turci. Desigurcă acestescene istoriateaveaumenireasăevoce în mod adecvat faptelede armealevestituluiconducătorde oşti care a fost Iancu de Hunedoara. Mânanu foarteexpertă carea săpat, gisantul" şi scenelede pe celedouăpietre funerare, caşi materialul – calcarde proveniență locală – suntindicii că autorul esteun autohton.

În spaţiulromânesc, lespezilefunerare sculptatenu suntapanajulTransilvaniei. La sud şi estde Carpaţi, locul de veşnicăodihnă al personalităţiloristorice



Putna, *Mormântul lui Ştefan cel Mare*

era, de asemenea, marcată de frumoase pietre tombale, în care dacă dalta pietrarului-a închipuit imaginea defunctului, lucru neîngăduit de Biserica Ortodoxă, a săpat, în schimb, un decor adesea somptuos care face din ele autentice opere de artă.

Din secolul al XV-lea datează câteva splendide exemplare în Moldova. Primele dintre cele cunoscute, aşezate în 1444 la biserica romano-catolică, pe mormintele unor persoane ale căror nume (Richter şi Simion), caligrafiate cu litere gotice, sunt, ca şi arhitectura primelor monumente moldave puternic influenţate de stilul gotic. Abia în ultimul pătrar al veacului al XV-lea constatăm cristalizarea unui stil autohton ce va caracteriza piesele de acest gen din Moldova. Cinci lespezi funerare din această categorie mai pot fi văzute şi astăzi la *biserica domnească (Sf. Nicolae)* din Rădăuţi, unde Ştefan cel Mare le punea în semn de pioasă cinstire pe mormintele precursorilor săi (Bogdan I, Laţcu, Roman, Bogdan fiul lui Alexandru cel Bun, Ştefan I). În linii generale decorul acestor dale funerare urmează o schemă unică: o suprafaţă vag trapezoidală aproape dreptunghiulară, pe care sunt sculptate o bordură imitând fie o împletitură de trese, fie o torsadă, fie un ornament floral. Urmează spre centru o bandă lată cu epitaful scris în pitoreşti litere chirilice şi, la mijloc, câmpul cu decorul propriu-zis, având ca motiv palmete sau flori şi frunze stilizate dispuse simetric faţă de un ax

Putna, *Mormântul lui Ştefan cel Mare*, lespedea de deasupra

Mormântul lui Ştefan cel Mare, detaliu de pe lespedea laterală

longitudinal, sau aproximativ simetric (în cazul lespezii de pe *mormântului Ştefan*) şi reluate aidoma prin repetiţie.

Motivul palmetei – cel mai frecvent folosit – nu era invenţia meşterului Jan, prezumtivul autor al celor cinci pietre funerare menţionate. Acesta îl împrumută sedes igur din broderii, din argintărie şi miniatură. A lui era, în schimb, ideea de a-l integra ansamblului respectiv şi tot a lui fanteziacu care modifica motivul de la o lucrare la alta fără a prejudicia sensul general de unitate stilistică în diversitate. Elaborat cu un remarcabil simţ al proporţiilor şi ritmului, în tehnica *méplat*, dar cu uşoare rotunjimi, acest tip de piatră funerară nu va întârzia să devină prototip pentru plastica sepulcrală moldovenească din următoarele două secole. Ştefan cel Mare însuşi va comanda în acelaşi stil şi alte lespezi, de astă dată chiar pentru membrii familiei sale. O astfel de piatră pusă ceva mai înainte pe mormântul mamei sale, doamna Oltea, la scurt timp după înhumarea ei, la 1465, la *biserica Sf. Nicolae* din Poiana, transferată mai târziu la *Probota*. Precedându-le de asemenea pe cele de la *Rădăuţi* o frumoasă piatră sculptată era pusă de marele voievod pe *mormântul soţiei sale Maria de Mangop* de la Putna, în 1477. De forma unui sarcofag plasat într-un arcosoliu, *piatra funerară a Mariei de Mangop* ca şi *acoperământul de mormânt* despre care va fi vorba, este o lucrare cu un decor caracterizat prin rafinament şi somptuozitate. Într-un cât va, ea se detaşează, ca ornamentaţie, de seria lespezilor ce urma să fie inaugurată la *Rădăuţi*. În locul palmetei stilizate, pe faţa orizontală de deasupra sarcofagului piatra rul a sculptat un motiv vegetal format din două tije cordiforme, cu frunze, flori şi fructe, care se împletesc formând două medalioane ovale. În interiorul unuia dintre ele, două păsări adosate într-o simetrie perfectă ciugulesc fructe. Influenţa orientală este aici evidentă. În schimb, pe latura verticală, motivele ornamentale, cu accente flamboaiante, îndeosebi patru lobi, nu permit nici o îndoială asupra sorginţei lor gotice.

O altă piatră de mormânt – una dintre cele mai somptuoase ca decor sculptat – este cea a *Mariei Voichiţa*, a treia soţie a lui Ştefan cel Mare, înmormântată tot la *mănăstirea Putna*, devenită pentru trei secole cea mai însemnată necropolă a Moldovei. Motivul vegetal format din vrejuri, fructe şi flori ce se împletesc urmând trasee foarte complicate se constituie într-o adevărată dantelă. N-ar fi poate lipsită de sens trasarea unei paralele între această piatră tombală şi *mormântului Ştefan cel Mare* însuşi, adăpostit, de asemenea, la *Putna*, în nişa unui arcosoliu. S-ar vedea cu acest prilej două moduri de abordare, în funcţie de destinatar, o femeie şi un bărbat. Palmetele stilizate, frunze, flori se împletesc în ambele piese, formând decoruri extrem de bogate şi elegante. Dar, în timp ce decorul sculptat pe *lespedea Mariei Voichiţa* este mai fin, mai subtil, mai încărcat, mai capricios ca linie, amintind de broderii şi având, cu alte cuvinte, ceva din gingăşia specific feminină, cel de pe *mormântului Ştefan*, de o factură bărbătească, este sculptat mai energic, motivele conturându-se mai clar, mai viguros, mai reliefate.

Or, în nici una dintre lespezile menţionate nu întâlnim relief pe deplin plat, căci, de fapt, în cele mai multe cazuri, dar în special la relieful de pe latura verticală de la *sarcofagului Ştefan* (decorată cu medalioane palmete, flori, struguri şi capul de bour stilizat) motivele se suprapun fără ca pe porţiunea de interferenţă forma suprapusă să fie adâncită în aşa fel încât, împreună cu cea care o intersectează să ajungă la nivelul planului prim. Frunzele palmetei, de pildă, frumos festonate, sunt astfel îndoite încât se obţin de fapt nu două, ci trei planuri. De asemenea, strugurii se suprapun reliefându-se peste limitele medalioanelor. În plus, boabele lor sunt redate cu rotunjimile fireşti, ca şi manşoanele ce unesc medalioanele între ele. De altfel, adevărate licenţe, faţă de exigenţele reliefului plat, rotunjimile întâlnite în aceste pietre sculptate fac parte dintr-o viziune mai complexă, anume aceea care i-a determinat pe pietrarii medievali să nu transforme rigoarea în rigiditate. Riguroase ca gândire, operele de felul celor discutate nu devin niciodată alcătuiri rigide, deoarece renunţând la riglă şi compas, executând motivele ornamentale cu mână liberă, sculptorii au transmis pietrei acel cuantum de emotivitate care deosebeşte de regulă arta de schiţa inginerului. Chiar când decorul constă din motive geometrice, e ra vorba nu despre o geometrie în general şi despre una sentimentală, dacă ne este permis să ne exprimăm astfel.

De numele lui Ştefan cel Mare se leagă în ordinea excepţiilor de la regula anunţată, potrivit căreia chipul uman nu trebuia să fie redat în sculptură, un tablou votiv cu portretul voievodului. Acesta apare incizat în pisania pusă în 1496 pe turnul zidit din porunca domnească la *mănăstirea Vatoped* de la Athos, unde voievodul Moldovei se considera pe bună dreptate ctitor.

Din vremea lui Ştefan cel Mare ne-au parvenit şi alte steme sculptate – trei sau patru – dintre care două încastrate în zidurile Cetăţii Albe. Dintre acestea una, datată 1476, însoţeşte pisania ce menţionează zidirea porţii celei mari a cetăţii [57]. Însemnele heraldice pe care le conţine sunt un scut despicat pe care sunt sculptate trei flori de crin, un coif şi capul de bour prevăzut între coarne cu o stea în şase colţuri.

Prezente de siguri şi în Ţara Românească de vreme cele-am constatat încă din veacul anterior, lespezile de mormânt din secolul al XV-lea nu ni s-au păstrat, ele pierind odată cu bisericile cărora le adăposteau.

Nici în alte genuri nu deţinem vestigii bogate. Ce poate fi evocat sunt două steme una a lui *Vlad Dracul* încastrată de acest domnitor pe turnul vechii *mănăstiri de la Curtea de Argeş* [58] demolate şi una datată 1499, pusă de *Radu cel Mare* pe *turnul-clopotniţă al mănăstirii Dealu* [59].

Dacă despre un stil muntenesc al sculpturii în piatră nu poate fi încă vorba, în schimb, din Ţara Românească şi anume de la paraclisul, azi dispărut, al *mănăstirii Snagov* ne-a parvenit o excepţională operă de sculptură în lemn datată 1453. Avem în vedere uşa cu două canaturi, sculptată cu imagini figurative dispuse în trei registre şi încadrate într-un foarte savant decor geometric completat de inscripţii. Imaginile figurative, realizate în basorelief obţinut prin tehnica *champlevé* reprezintă zece personaje. În registrul superior, pe canatul din stânga apare *Arhanghelul Gavril* însoţit de *regele David*, iar pe celălalt din dreapta *Fecioara Maria*, secondată de *Solomon*, ambele scene alcătuind compoziţia *Bunei Vestiri*. În care cei doi regi sunt invocaţi ca profeţi. Pe registrul din mijloc sunt sculptaţi patru sfinţi în odăjdii preoţeşti, câte doi pe fiecare canat,

Uşile paraclisului de la mănăstirea Snagov, secolul XV

iar în registrul inferior, cei doi mari sfinţi militari: *Gheorghe omorând balaurul* pe canatul stâng, şi *Dimitrie*, tot călare *înălţând steagul biruinţei*. În ciuda dificultăţilor pe care le presupune tehnica sculpturii în lemn, toate figurile, dar în special *arhanghelul* şi *sf. Gheorghe*, sunt supleîn mişcări, proporţionale, şi mai puţin hieratice chiar decât unele picturi, deşi influenţa icoanelor este aici evidentă. Atent nu numai la conţinut, ci şi la efectul decorativ, meşterul redă, cu o vădită plăcere de a ornamenta faldurile,

când căzând grele, în registrele superioare, când învolburându-se, precum cele formate de mantiile sfinţilor militari.

Ca o concluzie, putem spune că, prin viziune artistică, prin ştiinţa de a compune, prin gustul pentru decorativ ca şi prin desăvârşirea tehnică a execuţiei, *uşile de la Snagov* supline scfoarte bine puţinătatea sculpturii în piatră din Ţara Românească din acest secol al XV-lea în care, dimpotrivă, Moldova atâtor lespezi şi steme săpate în calcar, gresie sau în marmură, n-a păstrat nici o lucrare sculptată în lemn.

BRODERIA

ÎNTOCMAI ca în cazul picturii şi sculpturii, ca să constatăm nivelul maxim la care ajunge delicata artă a broderiei în secolul al XV-lea, trebuie să poposim din nou în Moldova. Aşa cum se constituie istoricul acestei arte aici, începând încă din timpul domniei lui Alexandru cel Bun, putem spune că asistăm la o adevărată erupţie, nu atât prin cantitatea pieselor, cât prin calitatea lor, excepţională încă de la primele exemplare. Nici nu este de mirare. Cu miniatura, cum am văzut, nu s-au petrecut altfel lucrurile. Şi nici cu pictura. Or, adevărată „pictură cu acul", cum i s-a spus, având la origine un carton cu imagini desenate, dacă nu chiar şi colorate, după care se trecea la transpunerea în material textil, broderia a beneficiat desigur de întreaga experienţă a zugravilor şi miniaturiştilor. Acest lucru apare convingător în *epitrahilul* aşa-zis, de sărbători" datând din anii 1427–1431 şi dăruit de Alexandru cel Bun[60], în care, pe lângă cele 16 medalioane ce ilustrează scene din Noul Testament (*Buna Vestire, Naşterea, Prezentarea la Templu, Botezul, Răstignire* şa. a. m. d.), sunt brodate figurile donatorilor: *voievodul şi doamna Marina*. Atât redactarea scenelor, încadrarea lor în cerc – operaţie dificilă dacă ne gândim cât de lăudate sunt picturile *in tondo* din arta occidentală tocmai pentru găsirea soluţiilor celor mai adecvate unor asemenea compoziţii –, cât şi fineţea execuţiei sunt dovezi ale maturităţii la care ajunseseră atelierele de broderie de pe lângă curte a domnească sau de la *mănăstirile Bistriţa şi Neamţ*. Frecvenţa printre motivele ornamentale a balaurilor încolăciţi, ca şi inscripţia în limba greacă (şi nu în slavonă – curentă în cancelarie) ce însoţeşte portretele donatorilor sunt indicii convingătoare despre legăturile pe care broderia moldovenească de mai păstrează în faza de început, cu producţia atelierelor din Imperiul Bizantin. De altfel, asemănări izbitoare cu acest *epitrahil* care l-au frapat pe Gabriel Millet, prezintă un *epitrahil de la mănăstirea Vadopedi* (Athos), fapt cel-a determinat pe istoricul de artă francez să-l considere pe cel din urmă tot o donaţie a lui Alexandru cel Bun[61].

Din timpul domniei acestuia mai datează o *bederniţă* având catemă *Adormirea Maicii Domnului*, bogat decorată cu perle ce urmează contururile figurilor – un adevărat sobor –, un *aer* de la Rădăuţi şi un *epitaf* executat a 1428 pe cheltuiala mitropolitului Macarie[62]. Toate acestea sunt însă preastrâns legate de exemplare greco-sârbeşti, semn că multe elemente încă nu fuseseră asimilate, încă nu fuseseră integrate unei sinteze moldoveneşti. Ca să ne dăm seama de aceasta este suficient să comparăm *Epitaful lui Macarie* cu cel al *egumenului Siluan* executat cu un deceniu mai târziu la *mănăstirea Neamţ* în 1437, şi făcând în prezent fala Muzeului Naţional de Artă din Bucureşti. Diferenţa este uluitoare. În primul caz, un *Hristos* disproporţionat şi bondoc pluteşte pe fondul înstelat, deasupra şi de desubtul imaginii lui roind îngeri cu mişcări prost articulate şi destul de stângaci desenaţi. Prin contrast, compoziţia din *Epitafului Siluan* este perfect echilibrată, toate figurile fiind tratate aproximativ la aceeaşi scară. Iisus nu mai pluteşte în gol, ci este aşezat pe piatra roşie de la Efes plânsla cap de *Maica sa Maria* aşezată pe un scăunel, iar la picioare de *Maria Magdalena* care îşi despleteşte cosiţele. Îngerii, împuţinându-se de la nouă la numai cinci, au căpătat proporţii umane. Ei veghează cu ripide în mâini şi celor în genunchi li se simte pământul tare sub picioare. În plus, costumele lor largi formând falduri savante, ca şi aripile întinse le conferă deosebite calităţi sub aspect decorativ. E drept, pe colţuri s-au păstrat însemnele celor patru evangheliştii, dar desenate, de asemenea, de o mână mult mai expertă decât ceea care a lucrat *Epitaful lui Macarie*. Pe măsura desenului, excelent îndeosebi în imaginile îngerilor şi în ceea a *Mariei Magdalena*, sunt culorile bogat valorate şi armonios combinate, un efect de superbrafinament datorându-se firului de aur şi de argint. Prin calităţile sale de compoziţie, *Epitaful lui Siluan* inaugurează seria broderiilor monumentale, devenind totodată prototipul clasic

Epitaful lui Siluan,
1437, ansamblu (sus)
și detaliu (jos)

Acoperământul de mormânt al Mariei de Mangop, 1477

al epitafelor moldovenești de mai târziu, care vor evolua, e adevărat, dar nu totdeauna în sensul bun, căci de la claritatea compozițională din piesa în discuție se va ajunge la exemplare aglomerate cu prea multe personaje.

După ce, în prima jumătate a secolului al XV-lea, în ambianța culturală de la curtea lui *Alexandru cel Bun* și de la mănăstirile *Bistrița* și *Neamț*, broderia a străbătut o laborioasă etapă de acumulare și de cristalizare a principalelor tipuri de piese liturgice, a ajuns, în a doua jumătate a veacului, la o maturitate de stil ce ne îndrituiește să vorbim despre o adevărată școală moldovenească în materie.

Un epitrahil, cuprinzând figurile lui *Ștefan* împreună cu *doamna Maria*, este cel așa-zis cu proroci, dăruit de voievod mănăstirii *Dobrovăț* și aflat astăzi la Muzeul Național de Artă din București. Donatorii sunt redați în picioare, cu câte o cruce în mână, încadrați de arcade cu arce în ogivă, în timp ce proroci, 12 la număr, ocupă fiecare câte un medalion polilobat. De o desăvârșită grație este decorul floral ce ornează fondul.

Un alt *epitrahil cu proroci* dăruit de Ștefan, soția sa Maria și fiul lor Bogdan mănăstirii Putna, unde se și află în prezent, îi redă pe profeți în picioare, încadrați de arcade semicirculare sprijinite pe colonete. De corul format din palmete și semipalmete este și aici un element de bază.

De o frumusețe gravă, în care dramatismul, sentimentul de durere se conciliază perfect cu ideea de fast, de somptuozitate sunt cele *două epitafe* păstrate din vremea lui Ștefan cel Mare: unul lucrat chiar la *Putna*, cum precizează inscripția brodată, în 1490, și altul de la *Moldovița* datat 1494.

Cu epitafele concurează nu fără un anumit succes dverele. La *Putna* se află patru asemenea piese, având ca subiectul compoziției lor *Înălțarea* – 1484; *Adormirea Maicii Domnului* – din același an; *Buna Vestire* (fără dată cunoscută) și *Răstignirea* – 1500. Suntem din nou în fața unor opere de o desăvârșită expresie artistică.

Ușă de la Ștefan cel Mare, detaliu: Maria Voichița

Dverăde la Ştefan cel Mare, 1500

O piesăunică, prin destinaţie prin concepţie artistică şi prin meşteşugul execuţiei care întrece tot ce s-a înfăptuit în domeniul broderiei moldoveneşti, dar nu numai moldoveneşti, este *Acoperământul de mormânt al Mariei de Mangop*

Din stirpea Paleologilor[63] care avea o ramură în Crimeea, această prinţesă devenită soţia lui Ştefan cel Mare, mureaîn decembrie 1477. La ceremonia înmormântării i se folosea somptuoasa piesă brodată în care defuncta era reprezentată în chip de „gisant" înveşmântată într-o mantie din brocart ornat cu rodii şi flori stilizate. Pe cap poartă o coroană cu fleuroane încrustate cu pietre scumpe şi cu pandelocuri. Este impresionantă dibăcia cu care artistul a reprodus în cusătură facturamaterialelor preţioase.

O frumoasă colonadă formată din tr-un arc în acoladă sprijinit pe colonete înmănunchiate încadrează imaginea defunctei sporind şi mai mult impresia de solemnitate ce se degajă din hieratismul atitudinii. Drept chenar, broderia are o inscripţie în slavonă: „Acesta este acoperământul de mormânt al roabei lui Dumnezeu pioasă şi iubitoare de Hristos, soţie a lui Io Ştefan voievod, domn al Ţării Moldovei, Maria, care a trecut în locaşul veşnic, în anul 6935 (1477), luna decembrie la ceasul 5 din zi" [64]. La colţurile broderiei, inscripţia prezintă două monograme, precum şi vulturul bicefal, însemn heraldic al Paleologilor.

Cu simţul tragicului, cu simţul monumentalului, autorul acestei piese de apar a nu era mai puţin dotat

Steagul lui Ştefan cel Mare, 1500

cu simţul decorativului. Inspirându-se din realitate, cunoscând-o poate chiar pe prinţesă, iar mantia ei văzând-o şi desenând-o cu siguranţă, el nu era mai puţin convins că imaginea cusută trebuia să fie nu portretul real, ci unul convenţional. De aici caracterul bidimensional, de aici lipsa gâtului, faţa, asemenea unei măşti mortuare, plutind deasupra trunchiului de care este legată cu o plasă. Capodopera broderiei laice, *Acoperământul de mormânt al Mariei de Mangop*, întruneşte în cel mai înalt grad virtuţile artistice proprii creaţiilor din epocalui Ştefan cel Mare, fie ele picturi, fie miniaturi, fie sculpturi în piatră, adică înepuizabil potenţial de fantezie, echilibru, armonie, capacitate expresivă etc.

O raritate în domeniul broderiei este *Steagul* din anul 1500, de cidin ultima parte a domniei lui Ştefan cel Mare, păstrat în prezent la Muzeul Militar Central din Bucureşti. Şi din punct de vedere iconografic este foarte insolit. Înfăţişându-l pe Sf. Gheorghe, patron al Moldovei biruitoare – semnificaţie ce era luată în consideraţie în epocă – artistul nu l-a prezentat călare luptând cu balaurul, cum cere tradiţia, ci tronând într-un jilţ, cu spada în mână şi cu picioarele pe un dragon cu trei capete ce nu pare a fi încă răpus, dar care se zvârcoleşte neputincios. Peste părul buclat al sfântului, doi îngeri în zbor, purtând unul o spadă, iar celălalt un scut, aşază o coroană bătută cu nestemate. Brodeza a folosit fire de aur, de argint şi de mătase colorată pe fond de atlaz roşu, coloritul şi minuţiozitatea cu care sunt reproduse detaliile rivalizând cu cele întâlnite la *Acoperământul Mariei de Mangop*.

Dacă în Ţara Românească, din motivele arătate, nu s-au păstrat broderii de secol XV, cu atât mai puţin ne aşteptăm ca asemenea piese de artă somptuară să ne vină din Transilvania în forma existentă în ţările române de la sud şi est de Carpaţi, aici nici nu este cultivată decât în mediul românesc ortodox.

ARTA METALELOR

DARDACĂ nu strălucesc în mod deosebit broderiile, în Transilvania strălucesc ca propriu şi la figurat piesele de orfevrărie şi argintărie apreciate ca opere de export, şi de comanditar de peste hotare, în speţă de cei din Ţara Românească şi Moldova. Beneficiind şi de metalul preţios din minele locale, meşteşugul prelucrării artistice a metalului a luat, în secolul al XV-lea, un mare avânt, atelierele cu meşteri pricepuţi făcându-şi apariţia în multe oraşe (Sighişoara, Mediaş, Braşov, Sibiu etc.).

Unul dintre vechile meşteşuguri care prosperă este cel al turnării în bronz a clopotelor şi a cristelniţelor, la care, pe lângă forma elegantă, zveltă, apreciem decorul în relief constând din motive geometrice sau figurative. Istoria acestui meşteşug a înscris nume de bronzieri ca Leonhardus din Sibiu care turna, la 1438, o cristelniţă pentru biserica din localitate, plasând-o cu 228 de mici reliefuri. Un alt meşter, Hanos, turna, la 1413, un clopot pentru mănăstirea Cotmeana din Ţara Românească, iar un al treilea, Johannes Wertheim, tot un sibian, execută clopote pentru oraşele transilvane.

Dar meşteşugul în care excelează atelierele de peste munţi este cel al confecţionării obiectelor din argint, uneori aurit, destinate fie cultului, fie folosirii în viaţa

casnică. Nu vom ascunde şi un al treilea rol pe care-l aveau obiectele de argint şi podoabele acelade a tezauriza averi şi de a constitui dote de zestre pentru fiicele de domni şi de boieri.

În cazul argintăriei liturgice, aceasta constituia obiectul daniilor făcute de domnie sau de marii feudali mănăstirilor odată cu moşiile, satele, sumele de bani, icoanele, broderiile cu care le înzestrau. Daniasefăceala întemeierea lăcaşului respectiv, ca şi cu prilejul multiplelor refaceri.

Un produs foarte răspândit pe care atelierele transilvănene îl execută prin combinarea cu măiestrie a mai multor tehnici (turnare, ciocănire, gravare, emailare) îl constituie potirele. Este absolut impresionantă măiestria cu care sunt cizelate motivele decorative ce împodobesc atât talpa cât şi cupa. Cu tendinţa de a se complica tot mai mult, aparatul ornamental al acestor piese de argintărie ajunge în secolul al XV-lea la un nivel de exuberanţă şi de preţiozitate ce rivalizează cu bijuteriile.

Atelierele transilvane lucrează şi piese folosite numai în Biserica Ortodoxă (cădelniţe, anaforniţe, panaghiare, candele, chivoturi, căţui, vase de aghiasmă, ripide, talere şi ferecături istoriate cu scene din Noul Testament în redactări tradiţionale pentru aria artei de tradiţie bizantină).

Dintre ferecături, cea mai veche care s-a păstrat este a *tetraevangheliarului* caligrafiat de Nicodim de la Tismana, datând din anii 1404–1405. În afară de orice influenţă gotică, imitând, dimpotrivă, modele bizantino-balcanice, această piesă este bogat ornamentată cu scene figurative şi cu motive vegetale.

Într-o măsură chiar mai mare decât pictura şi broderia epocii, *ferecătura de la Tismana* va deveni prototip pentru toate piesele de acest gen lucrate în secolele următoare, iar acestea se numără cu zecile. Numai în colecţia Muzeului Naţional de Artă din Bucureşti se păstrează treizeci şi opt de asemenea piese[65], ca să nu le mai punem la socoteală pe cele din colecţiile moldoveneşti. Nici argintarii moldoveni nu fac abstracţie de acest prototip. Păstrând scena *Coborârea la iad*, ei folosesc cu predilecţie pentru cealaltă coaperţă, *Adormirea Maicii Domnului* sau pur şi simplu scena hramului mănăstirii. Trei asemenea ferecături s-au păstrat din vremea lui Ştefan cel Mare, una dăruită de domn mănăstirii Humor în anul 1487. Dintre cele trei ferecături menţionate, una a fost dăruită mănăstirii Neamţ de către un transilvănean pârcălab. Când ea Laţcu, refugiat în Moldova. Îmbinarea concepţiei moldoveneşti cu unele couri de plastică gotică la această piesă a dus la concluzia că este opera unui argintar din Transilvania şi că acesta a avut în faţă un model pe care n-a izbutit să-l realizeze identic[66].

O categorie de obiecte în care meşteriile argintari ating culmi de fineţe, egalând artă bijuteriilor, o constituie panaghiarele, piese de cult formate din două discuri unite cu o balama pentru a se putea închide precum capacele unui ceasornic de buzunar. Servesc la ţinerea panaghiei (prescurei). Datorită dimensiunilor mici (13–15 centimetri diametru), în condiţiile decorării lor cu scene religioase, necesită din partea meşterului argintar o bună cunoaştere a tehnicilor specifice, talent, migală, precizie şi, bine înţeles, fantezie decorativă.

Parcă pentru a se demonstra, dacă mai era nevoie, că în Moldova din vremea lui Ştefan cel Mare ajung

Cădelniţă de la mănăstirea Putna

Panaghiar de la mănăstirea Snagov

la deplină maturitate toate artele, ni s-a transmis peste veacuri şi o *ripidă* (evantai liturgic) – o adevărată bijuterie filigranată, dăruită de voievod ctitoriei sale preferate de la Putna, în 1497. Spre deosebire de tipul obişnuit care imită o stea în opt colţuri, exemplarul discutat este prevăzut doar cu patru colţuri ce alternează cu patru lobi. Ca decoraţie, motivul floral realizat în filigran – de aspectul unei dantele foarte fine – este completat cu patru medalioane lucrate *au repoussé* reprezentând serafimi.

O altă *ripidă* a fost dăruită de acelaşi domn mănăstirii Zografu de la Athos (în 1488) şi se află în prezent în insula Patmos[67].

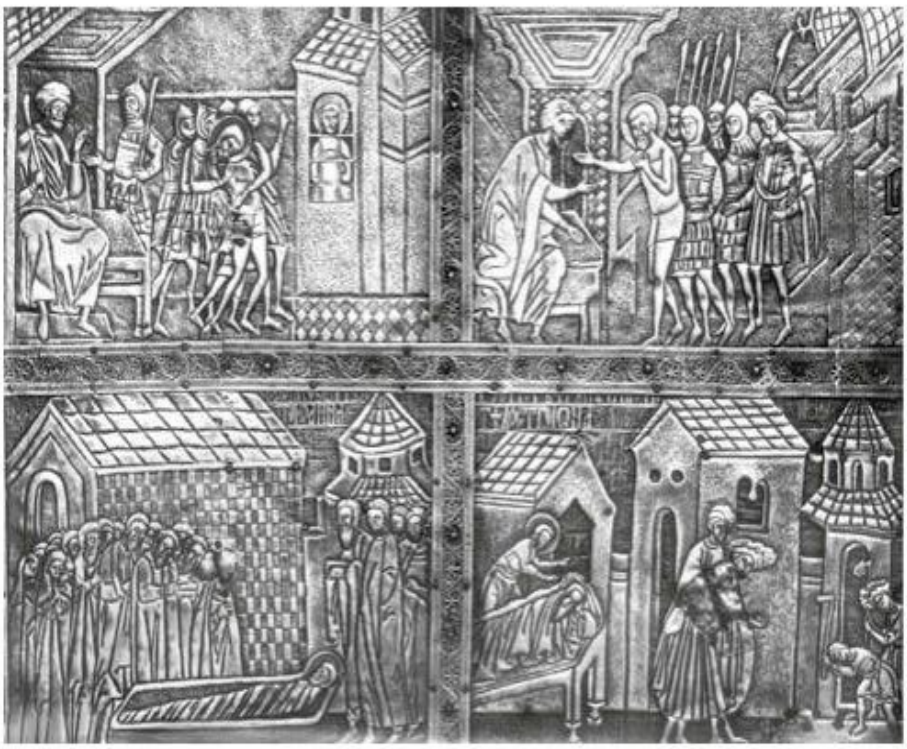
Nici una dintre operele de argint ciocănit reprezentând scene sacre (ferecături, panaghiare, ripide etc.), indiferent dacă sunt produsul atelierelor din Transilvania, din Ţara Românească sau din Moldova, şi nu numai din secolul al XV-lea, dar am îndrăzni să spunem că nici din veacurile următoare, nu suportă comparaţia cu *racla de argint a Sfântului Ioan cel Nou*. Operă ne pereche a artei figurative moldoveneşti, aceasta lucrare este alcătuită din douăsprezece plăcuţe din argint aurit, care, dispuse în două registre şi legate între ele prin benzi de filigran, constituie ferecătura unei racle din lemn. Cu un excepţional talent narativ, meşterul argintar povesteşte în imagini de o mare putere sugestivă, realizate în tehnica *au repoussé* destinul tragical unui negustor din Trapezunt care, călătorind în lumea pestriţă a Orientului stăpânit de tătari, cade victima persecuţiei religioase şi pătimeşte pentru credinţa sa, fiind torturat sălbatic, apoi decapitat. Canonizat ca sfânt martir sub numele de Ioan cel Nou, a fost foarte venerat în Moldova. În anii 1414–1415, prin grija lui Alexandru cel Bun, moaştele sfântului au fost aduse cu mare pompă la Suceava şi instalate mai întâi la biserica Mirăuţi, apoi la vechea mitropolie, actuala biserică Sf. Gheorghe, unde au fost puse în racla cu pricina.

Sunt mai multe aspecte care ne trezesc admiraţia şi încântarea la aceasta splendidă operă de argintărie. Mai întâi, apetenţa pentru naraţiune a meşterului care, pe parcursul a douăsprezece episoade, urmăreşte şi redă cu multă cursivitate şi coerenţă tragicele întâmplări, oprindu-se asupra momentelor celor mai expresive. Spre deosebire de alte subiecte şi cicluri tematice ale căror scheme iconografice au fost de multă vreme elaborate, autorul *raclei Sf. Ioan cel Nou* a trebuit să gândească singur sau poate cu ajutorul unor prelaţi instruiţi – o iconografie nouă *ex nihilo*. Şi trebuie să spunem că a reuşit *con brio*. Neconstrâns de nici un canon, el şi-a conceput scenele ţinând seamă în primul rând de legile frumosului. Cele douăsprezece compoziţii sunt clare şi echilibrate, grupurile protagoniştilor se mişcă liber; o grijă deosebită este arătată ritmului. Fără să aibă acces la legile perspectivei descoperite în secolul al XV-lea de florentini, făuritorul raclei ţine seamă de spaţiul tridimensional şi personajele, care capătă consistenţă şi volum, sunt plasate în adâncime. Este drept, ca şi la

Giotto, acest spaţiu nu este prea adânc. Zona de acţiune este cuprinsă între două planuri destul de apropiate, dar în nici un caz n-avem senzaţia aplatizării specifice picturii, broderiei şi reliefurilor în piatră, lemn şi metal din Evul Mediu. Dimpotrivă, impresia generală ce se degajă la privirea acestor imagini este că ne aflăm în faţa unei opere din prerenaşterea italiană. La formarea unei asemenea impresii contribuie şi costumaţia unora dintre protagoniştii scenelor, şi anume a genovezilor care l-au pârât pe sfânt pe arhului din oraşul Maurocastron (Cetatea Albă).

Am remarcat deja claritatea compoziţională. Credem că ea este obţinută prin epurarea detaliilor de prisos şi prin profilarea viguroasă a personajelor pe fundalul arhitecturii simple şi uniform decorate (*en damier*) cu fine incizii sub formă de cârcei. Reducerea decorului la esenţia nu lipseşte compoziţiile de virtuţi decorative. Remarcabilă sub acest aspect este scena în care patru îngeri cu siluete şi mişcări pline de graţie cădelniţează trupul sfântului, profilându-se pe un frumos caroiaj. De un efect decorativ ieşit din comun sunt, de asemenea, scenele în care torţionarii agită deasupra capetelor măciuci, amintind prin acest amănunt de compoziţia *Sărutul lui Iuda* pictată de Giotto în capela Scrovegni de la Padova. Un alt element ce distinge reliefurile de pe racla de la Suceava de scenele altor opere de argintărie ţine de tehnica în săşia modelării corpurilor. În timp ce, de obicei, imaginile scenelor de pe panaghiare, ferecături de manuscrise etc. prezintă angulozităţi şi asperităţi ale suprafeţelor, reliefurile de pe racla de la Suceava sunt rotunjite şi nete de tratate în planuri mari, şenţuirile (adânciturile) fiind reduse la minimum necesar sugerării unei articulaţii, a unui fald, a fizionomiilor.

Atribuirea, prin tradiţie, a acestei excepţionale piese de argintărie vremii lui Alexandru cel Bun n-a rămas necontestată. Lipsa oricăror altor opere care s-o egalezeîn epocă i-a pus pe gânduri pe cercetători şi există păreri că ea n-ar fi fost realizată mai devreme de sfârşitul secolului al XVI-lea[68]. În sprijinul acestei presupuneri ar veni fragmentul de pictură pe lemn din aceeaşi raclă[69] (Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti), în cazul când acesta ar data el însuşi de la sfârşitul secolului al XVI-lea, cum indică unele asemănări stilistice cu pictura murală de la



Ferecătura raclei Sf. Ioan cel Nou, detaliu

Ferecătura raclei Sf. Ioan cel Nou, detaliu

Sucevița (începutul secolului al XVII-lea). Oricum, chiar dacă atât pictura, cât și ferecătura ar aparține secolului al XVI-lea, este sigur că măcar prima este o replică a unei picturi mai vechi cea împodobită racla încă din vremea lui Alexandru cel Bun. Cât privește alte cicluri de picturi în care martiriul sfântului (în paraclisul de la mănăstirea Bistrița, la Voroneț, la biserica Sf. Gheorghe din Suceava, la mănăstirea Slatina sau la Sucevița), trebuie să spunem că nici unul nu se ridică la gradul de perfecțiune pe care-l atinge *racla de argint de la Suceava*

Pentru întregirea peisajului artistic românesc din secolul al XV-lea, s-ar cuveni și o trecere în revistă a obiectelor de podoabă – opere în care se oglindesc gustul epocii, aderența la vârfurile feudale la o modă sau alta și, mai ales, ingeniozitatea, meșteșugul, fantezia, priceperea meșterilor aurari. Vom relua însă considerațiile privind acest gen de opere în capitolele următoare. Între timp, vom păși în a doua jumătate a celui de-al doilea mileniu deschizând capitolul secolului al XVI-lea – cel mai bogat din toată medievalitatea românească.

SECOLUL AL XVI-LEA

PENTRU ţările române, secolul al XVI-lea a fost, ca pretutindeni pe continent, o epocă de tulburări şi prefaceri, de zvârcoliri politice interne şi de eroice lupte pentru salvgardarea independenţei în faţa pericolelor crescânde din exterior, o epocă bântuită de calamităţi şi sărăcie, dar şi cu momente de fast şi strălucire, de nepieritoare înfăptuiri în planul culturii şi artei. În condiţiile unei anarhii interne, când diferitele facţiuni feudale luptă să aducă în scaun un reprezentant al lor, slăbind astfel coeziunea forţelor capabile să reziste expansiunii otomane, ţările române au trebuit să găsească noi forme de adaptare la situaţie. Cu atât mai mult cu cât, ajuns să la zenit, forţa imperiului de la sud, având la cârmă sultani ca Baiazid al II-lea şi ca Soliman Magnificul, se constituie în cel mai important factor determinant pentru conjunctura internaţională din sud-estul şi centrul Europei. Dacă, în primele decenii ale secolului, proaspeţi refugiaţi sud-dunăreni - sârbii îndeosebi - mai pot convinge pe domnii Ţării Româneşti să lucreze în vederea organizării unei cruciade izbăvitoare, după fulgerătoarele victorii turceşti, cum a fost cea de la Mohács (1526), în urma căreia Ungaria a fost transformată în paşalâc, speranţele într-o astfel de întreprindere se spulberă. Ba mai mult, noile schimbări intervenite pe harta Europei nu au decurs fără consecinţe nici pentru ţările române. Cea mai importantă a fost transformarea Transilvaniei în principat autonom sub suzeranitate turcească (1542). Aceleaşi acţiuni militare turceşti se succed la intervale scurte spre centrul Europei antrenează şi elenu o dată şi Ţara Românească, atât oastea ei, cât şi economia supusă la o presiune ruinătoare. Căci pentru păstrarea autonomiei se plăteşte un preţ din ce în ce mai mare. Deselе schimbări de domni pe care turcii îi pun în scaun pentru sume tot mai substanţiale atrag după sine un întreg cortegiu de rele. În urma uzurpărilor şi mazilirilor, cei porniţi în bejenie carăcu ei mari averi acumulate în pripă, în timp ce nou înscăunaţii înaspresfiscalitatea şi ede dau la abuzuri, îşi înjghebează armate de mercenari bine plătite. Să mai adăugăm la acestea şirurile incursiuni de jaf ale turcilor mai ales după ce-şi stabilesc capete de pod – raiale ca Giurgiu şi Brăila – pe malul stângal Dunării; să mai adăugăm anii de secetă, molimele, descreşterea demografică şi vom avea imaginea aproape completă a situaţiei ţărănimii exploatate a cărei pauperizare rapidă conduce mai întâi la tot felul de îngrădiri, cum era ceaa dreptului de strămutare, pentru ca, spre sfârşitul secolului, să fie adusă în starede şerbie, fiind legată de glie, actul cestatua nouaei situaţie – vestita „legătură" a lui Mihai – nefăcând altceva decât să consfinţească starede fapt.

Dar încadrat între două momente eroice de istorie naţională – ultimii ani ai domniei lui Ştefan cel Mare, la început, şi anii de nepieritoare glorie ai domniei lui Mihai Viteazul, cu care se încheie –, secolul al XVI-lea românesc a fost numai o epocă de supunere şi de resemnare cu situaţia grea impusă de agresori. Departe de a se stinge, spiritul luptei pentru independenţă, adică pentru scuturarea împovărătoarei suzeranităţi, ce făcuse faima românilor în secolele al XIV-lea şi al XV-lea, a izbucnit din când în când cu sfântă violenţă, iar alteori a găsit subtile forme

diplomatice pentru a apăra fiinţa poporului. Aşa s-a întâmplat în timpul domniilor lui Neagoe Basarab şi Petru Rareş, a lui Radu de la Afumaţi şi a lui Ioan Vodă cel Viteaz (cel Cumplit cum l-au poreclit boierii ale căror tendinţe centrifuge le-a reprimat fără menajamente).

Un fenomen ce-şi face apariţia în intervalul de timp la care ne referim, devenit frecvent în secolele următoare, îl constituie intervenţiile unei a dintre ţările române în treburile alteia, mergându-se până la impunerea de domni care ajung să ocupe astfel succesiv tronurile Moldovei şi Ţării Româneşti. Este şi aceasta o formă prin care se strâng eau legăturile politice, se dezvoltă conştiinţa comunităţii de origine, de neam, de limbă, de religie, de cultură şi de simţire românească, se extind eau influenţele reciproce, pentru ca, la sfârşitul secolului, într-o acţiune fulgurantă, după obţinerea unor victorii al căror ecou a trecut în legendă şi în eposul popular, Mihai Viteazul să înfăptuiască unirea sub un singur sceptru a celor trei ţări, prefigurând astfel imaginea unui stat românesc unitar, imagine ce va însufleţi pentru multă vreme lupta poporului român pentru unitate şi independenţă naţională.

Cel puţin pentru prima parte a secolului, caracteristică este şi politica de patronaj cultural iniţiată încă din epoca anterioară şi susţinută mai cu seamă după căderea Constantinopolului de către voievozii ca Ştefan cel Mare. De astă dată, ne mai putând să ne combată cu armele, pentru a forja o conştiinţă a necesităţii luptei şi a galvaniza spiritele spre a fi gata când va suna totuşi ora unei cruciade, mulţi voievozi au finanţat costisitoare programe culturale în sudul Dunării, atât în mediile greceşti, cât şi în cele slave. Şi cum în Evul Mediu, cultura îmbracă într-un fel sau altul mai tot deauna haină teologică, ei au promovat o activă propagandă religioasă făcând cu generozitate însemnate danii (bani, opere de pictură şi de artă somptuară, ba închinând şi sate unor mănăstiri), cu scopul de a întreţine vie credinţa, ca factor de coeziune a forţelor antiotomane, dar şi pentru a-şi demonstra puterea şi măreţia, inculcând sentimentul de încredere în rândul celor şovăielnici. Pe de altă parte, în ţările române găsesc adăpost şi condiţii să-şi continue activitatea mulţi oameni de cultură şi meşteri în diverse branşe artistice, fugiţi din ţările lor cotropite, uneori nu înainte de a asimila procedee şi forme de artă de origine oriental-islamică ce nu vor întârzia să-şi facă apariţia ca o componentă printre altele, a sintezelor ce se cristalizează în acest veac din arta românească.

În contextul evenimentelor ce se consumă în Europa de Apus şi Centrală, un important rol revine Transilvaniei care, ca principat autonom, va deveni o adevărată placă turnantă pentru multe acţiuni politice, sociale, religioase şi cultural-artistice, aici împletindu-se interese dintre cele mai diverse, acumulându-se o bogată experienţă şi fiind elaborate interesante soluţii într-o multitudine de domenii. După ce fuse se teatrul unei mari răscoale ţărăneşti conduse de Gheorghe Doja (1514) care o zguduise din temelii, această ţară românească era cuprinsă, în a doua jumătate a secolului, de vasta mişcare religioasă a Reformei, triumfătoare pe mari spaţii ale continentului. Faptul că regatul apostolic maghiar era de sfiinţat, a făcut ca Transilvania să fie oarecum izolată geografic de centrele puternice ale catolicismului. Aceasta în les nit mult răspândirea reformelor religioase. În afară de luteranism, adoptat oficial în 1550 şi îmbrăţişat cu precădere în mediile săseşti, în afară de calvinism, la care se convertesc majoritatea comunităţilor maghiare, aici cunoaşte un moment de efervescenţă antitrinitarismul sau unitarianismul, cum i se mai spune, unul dintre cele mai radicale curente ale Reformei. Atacând însăşi dogma fundamentală a creştinismului, aceea a naturii trinitare a divinităţii, ne recunoscând Sfânta Treime, adică negând caracterul divin al Sfântului Duh şi al lui Iisus, abordând în general textele sacre în mod critic, unitarienii s-au înscris ca o mişcare cu adânci implicaţii populare, raţionaliste şi umaniste. Originea mişcării se afla în Polonia şi promotorii ei erau oameni de cultură cu concepţii umaniste veniţi din mai multe ţări, unii chiar din Occident.

Faptul nu întârzie să se reflecte în creaţia literară şi artistică. Treptat, ca exponenţi ai noilor prefaceri social-politice, creatorii părăsesc modul de gândire medieval. În tot mai multe sectoare ale vieţii şi creaţiei se insinuează la început, ca mai târziu să devină dominante, elementele de istorie, de civilizaţie şi de artă modernă. De altfel, acesta şi este aspectul esenţial caracteristic pentru secolul al XVI-lea, început

acelei noi etape de istorie românească prin care se face trecerea lentă de la civilizația medievală la cea modernă. Este o etapă lungă și contradictorie pe parcursul căreia civilizația românească, formele de viață spirituală, de artă inclusiv, încep să lepede vechile tipare de gândire medievală pentru a le adopta treptat pe cele caracteristice societăților moderne. Firește, începutul acestui proces nu este lesne de stabilit. El nu are nimic din lipsa de ambiguitate a unui decret emis la o dată exactă. Dimpotrivă, trebuie întreprinsă o analiză atentă și delicată a tuturor factorilor susceptibili de a fi interpretați ca elemente purtătoare ale noului. Din fericire, această analiză a fost întreprinsă cu toată rigoarea pe care o reclama situația. Ea îi aparține lui Răzvan Theodorescu, istoric al civilizației și artei românești, cercetător cu o vastă erudiție și cu un rafinat simț al istoriei, al cărui pariu cu sine însuși – cum se exprima la un moment dat – a fost ca, după ani de trudnice și rodnice investigații, să deslușească începuturile Evului Mediu românesc, ceea ce a făcut în mai multe studii de-a lungul anilor [70], iar mai recent, pe cele ale evului modern. Este o năzuință – trebuie să recunoaștem – care, dacă este încununată de succes, cum a fost cazul, îl onorează pe istoric tocmai prin inimaginabilele dificultăți ce au trebuit învinse. Căci marile contradicții, aspectele de ambiguitate, nu o dată înșelătoare, tocmai în asemenea perioade de tranziție, de articulare a timpilor istorici, își află terenul de manifestare. Or, după ce a urmărit lunga, ezitanta și chinuitoarea cristalizare a societății medievale la Dunărea de Jos, în condițiile unei indigențe a datelor istorice precise care l-au obligat să folosească în compensație toate izvoarele și toate probele materiale semnificative de pe întinse arii culturale, Răzvan Theodorescu a supus unei analize la fel de minuțioase și subtile epoca de tranziție de la medieval la modern. De astă dată, după ce a definit conținutul epocii respective printr-o expresie adecvată, devenită chiar titlul cărții în care și-a sintetizat cercetările, „Civilizația românilor între medieval și modern", expresie însușită deja și de alți istorici [71], autorul citat, aplicând o serie de criterii valabile pentru întreaga civilizație europeană și folosindu-se de unele sugestii aflate în tradiția istoriografiei românești, la Nicolae Iorga, printre alții, a fixat în mod convingător limitele în timp ale acestei epoci de tranzit. Și dacă fixarea limitei superioare nu comportă discuții întrucât ea a fost stabilită prin consens de mai multă vreme ca situându-se în jurul anului 1800, problematică, dacă nu chiar temerară, ar fi putut părea fixarea în jurul anului 1550 a limitei inferioare, adică a momentului când începea „amurgul Evului Mediu" și la orizont se iveau zorile timpurilor moderne. Așadar, de-a lungul unui sfert de mileniu (1550–1800), societatea românească își va decanta cu o răbdare pe care i-o impun condițiile istorice, adaptând la acestea afluxul de informații și modele primite din alte zone, tipul ei original de civilizație, de cultură, de artă.

Vom enumera câteva criterii potrivit cărora, cu începere de la jumătatea secolului al XVI-lea, se pot decela, izolate, apoi din ce în ce mai compacte, semnele de înnoire a societății în ansamblu, a gândirii și morfologiei artistice în particular. Pe unele dintre acestea le-a semnalat încă marele învățat Nicolae Iorga. Asupra altora ne atrage atenția, în cartea menționată din care vom cita adesea, Răzvan Theodorescu.

Pentru Transilvania, triumful protestantismului și încă în forma extremistă, cum am văzut, a unitarianismului, în condițiile pătrunderii spiritului umanist și a unor incontestabile elemente de Renaștere, jumătatea secolului al XVI-lea a fost marcată indubitabil de o cotitură decisivă spre vremurile moderne. Încă din secolul anterior, ajuns la formele sale târzii, goticul internațional începuse să cedeze locul, în arhitectura și arta transilvană, unei sensibilități și morfologii de tip Renaștere. Nu aceeași este situația în țările române de la est și sud de Carpați. Ca și altă dată, mai târziu, în plin secol XIX, când pătrundeau și aici forme de civilizație noi, dar spre regretul junimiștilor care le-au veștejit, aceste forme erau fără fond, la fel constatăm nu o dată, în secolul al XVI-lea, unele intruziuni formale renascentiste în Moldova și Țara Românească fără a ne putea da dreptul să vorbim despre o Renaștere propriu-zisă, în spirit. Și asta nici la noi și nici în alte zone ale spațiului est-european, în Rusia *y compris*. A formulat-o cu claritate pe un ton de avertisment autorul citat, când a făcut „disjuncția între forme și conținut, între morfologii și spirit": valabilă, „În spații unde, așa cum s-a manifestat ea într-o bună parte a restului civilizației continentului, în veacurile XV–XVI, Renașterea nu a putut să fie niciodată o realitate esențială a spiritului, ci doar una exterioară, a formelor, împrejurare pe

care o va constata orice istoric al culturii care voieşte să nu denatureze sensul unui fenomen precis, bine conturat filosofic şi istoric, al civilizaţiei europene, precum la tot pasul invocata Renaştere" [72]. Ceea ce nu înseamnă că, necunoscând Renaşterea în ceea ce avea ea specific („antropocentrism", „emulaţie burgheză", „fundamentale răsturnări ale perspectivei ştiinţifice"), Europa de Răsărit şi, în cadrul ei, ţările române au „zăbovit, secole încă, în medievalitate". Nicidecum. Dimpotrivă, în veacul al XVI-lea „ceasul noutăţii bătuse şi pentru civilizaţia românilor. Cu un sunet în săcei-a fost, o dată mai mult, specific şi inconfundabil" [73]. Căci chiar dacă nu va fi Renaştere de tip clasic, precum în Italia, nici Ev Mediu în cremenitin vechile lui forme nu se va mai putea numi epoca atâtor relevante mutaţii ce au loc în ţările române începând cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea, dar mai ales în următoarele două veacuri. Conştiinţa de neam, conştiinţa de apartenenţă la romanitate, moda genealogiilor, apariţia primelor tipărituri în limba română, introducerea acesteia în unele cancelarii, afirmarea puternică a individualităţilor, predilecţia pentru naraţiune, abundenţa elementelor morfologice de Renaştere iată tot atâtea semne că ceva se mişcă într-o direcţie nouă, că faţa lumii căpătase o nouă înfăţişare.

Unul dintre semnele cele mai concludente că lumea era în schimbare o constituie apariţia unor individualităţi cu ideologii şi comportamente de alt tip decât cel medieval. Este vorba de aşa-zişii „oameni noi", mesageri înaintaţi ai vremurilor ce urmau să vină. Au fost menţionaţi printre aceştia unii voievozi care şi-au devansat epoca precum Neagoe Basarab, Petru Rareş, Alexandru Lăpuşneanu, Iacob Heraclid Despotul, Petru Cercel, ultimii doi cu stadii la marile curţi europene unde nu puteau să nu se contamineze de idei şi experienţe străine evului de mijloc [74]. Au fost menţionaţi mari boieri, precum Craioveştii şi Buzeştii [75]. Tot un asemenea *homo novus* a fost principele Transilvaniei Ioan II Sigismund la care ne-am mai referit, iar dacă trecem pragul secolului al XVII-lea, aceşti oameni noi a căror tipologie a comportat unele discuţii [76] sunt din ce în ce mai numeroşi.

Dar despre toţi aceştia în capitolele în care le vom cerceta activitoriile, faptele de cultură, programele de promovare a artei.

ARHITECTURA

ÎN SECOLUL al XVI-lea, ca şi în cele precedente, se disting trei direcţii în dezvoltarea arhitecturii: militară, civilă şi religioasă. Dar în promovarea acestor tipuri se produc unele deplasări de accent. De unde, în trecut, principalul efort constructiv fuse s-a făcut în domeniul arhitecturii fortificate, interesul pentru amenajările defensive scade simţitor, mai ales după ce Sublima Poartă impune ţărilor române unele interdicţii drastice cu privire la înălţarea zidurilor de apărare. Chiar dintre vechile cetăţi care încingeau ţara ca o centură fortificată, multe cad sub stăpânirea otomană. Este cazul în primul rând al celor de pe aliniamentul Dunăre–Marea Neagră: *Turnu, Giurgiu, Brăila, Chiliaşi Cetatea Albă* este cazul apoi al *Timişoarei* şi al *Tighinei* pe Nistru şi al *Hotinului*. Şi totuşi, cel puţin pentru prima jumătate a secolului, unele eforturi în domeniul fortificaţiilor sunt de notat. Le amintim pe cele depuse de Petru Rareş care, chiar în toiul expansiunii otomane, când puterea Semilunii atingea apogeul, adică în timpul lui Soliman Magnificul, îndrăzneşte să înfrunte Sublima Poartă şi să întărească pe cât era posibil capacitatea defensivă a Moldovei. În acest scop, el a întreprins mari lucrări pentru construirea cetăţilor *Soroca* şi *Tighina*, ridicate din piatră pe locul unor fortificaţii mai vechi din lemn. Cu ziduri masive, înalte de 15–20 de metri, ce se mai păstrează într-o stare mulţumitoare şi astăzi, *cetatea Soroca* a fost construită în anul 1543 cu

Cetatea Soroca

Cetatea Tighina (Bender)

ajutorul unor meşteri transilvăneni. Ea urmează în plan un traseu circular având un turn de poartă pătrat şi alte patru de formă rotunjită, cu incintă absidă. Aceeaşi îmbinare de turnuri circulare şi pătrate întâlnim şi la *Tighina* (Bender), care la puţin timp după construire devenea reşedinţa unei raia turceşti.

În lipsa unor cetăţi propriu-zise, atât în Moldova cât şi în Ţara Românească, din iniţiativă domnească sunt puternic întărite cu ziduri mănăstirile, parte dintre ele dobândind aspectul unor fortăreţe.

Mult mai susţinută decât în ţările române extracarpatice a fost activitatea constructivă în domeniul fortificaţiilor din Transilvania. Aici nu atât mănăstirile cât bisericile parohiale au fost obiectivele spre care s-a îndreptat grija comunităţilor săteşti, în special a celor săseşti.

Campania de construcţii este continuată în secolul al XVI-lea şi în oraşele transilvane. Aici se construiesc fie pânze noi de ziduri, noi turnuri, curtine, bastioane, fie amenajări care au drept rezultat adaptarea celor vechi la noile condiţii ale războiului cu arme de foc. Un accent deosebit se pune pe construirea de bastioane după modă italiană. De altfel, arhitecţii italieni care încă din secolul al XV-lea erau antrenaţi în ridicarea unor edificii de apărare, civile sau religioase, în Ungaria *(palatul lui Matei Corvin de la Esztergom)*, în Cehoslovacia *(Graduldin Praga)*, în Polonia *(Vavelul din Cracovia)*, în Rusia (modernizarea unor edificii din *Kremlin*), sunt angajaţi şi la zidirea unor construcţii transilvane. Îl putem menţiona în acest sens pe Domenico da Bologna care, către 1550, a construit o reşedinţă nobiliară în incinta *cetăţii Gherla* cu care prilej elementelor de Renaştere li se deschide o largă cale de pătrundere în arhitectura principatului. Cetatea însăşi era construită după moda italiană, cu bastioane pentagonale. De tip bastionar-au construit cetăţi şi la *Alba Iulia, Aiud, Braşov, Satu Mare, Arad, Oradea*. Aceasta din urmă era prevăzută cu cinci bastioane de tipul „cu gât şi urechi" (adică sub formă de săgeată cu vârful spre în afară). Era un tip pe care-l impuseseră constructorii italieni ca Filippo Pigafetta, Paolo Catanio, Ottavio Boldigora şi alţii [77]. *Cetatea Oradiei* avea ziduri masive, groase de 2–3 metri şi înalte de 9–10 metri, din cărămidă şi piatră făţuită.

În afară de vechiul sistem defensiv de la *Braşov*, căruia i se adaugă *Bastionul Alb*, *Turnul Negru* şi alte amenajări, aici s-a construit, în prima jumătate a secolului al XVI-lea, aşa-numita cetăţuie de plan romboidal cu câte un bastion la fiecare colţ.

Şi mai frecvente sunt elementele de Renaştere în arhitectura civilă a castelelor şi caselor din oraşe. Reşedinţele de tip castelar ale episcopilor Sigismund Thurzó (1506–1512) din *Oradea* şi Francisc Várdai (1512–1524) din *Albalulia* au fost puternic afectate de influenţa Renaşterii sub aspectul compoziţiei arhitecturale, ca şi sub cel al elementelor decorative. Nu trebuie să ne închipuim însă că Renaşterea se afirmă în mod plenar ca în Italia. Tradiţiile gotice sunt încă puternice, iar conservatorismul nobiliar şi ecleziastic constituie o stavilă nu tocmai uşor de trecut, dacă nu pentru morfologia renascentistă, pentru structura edificiilor sigur, acestea prezentând vechile compoziţii şi structuri. Este ceea ce demonstrează arhitectura de locuit a oraşelor. Păstrând din punct de vedere urbanistic alcătuirea stradală medievală, cu parcele înguste şi alungite, oraşul n-a putut oferi arhitecţilor spaţii în care să desfăşoare compoziţii largi, ordonate după principiile Renaşterii. De aceea, subordonându-se spaţiilor preexistente, introducerea elementelor de Renaştere a trebuit să se limiteze la plastica faţadelor: portaluri, ancadramente de ferestre şi, numai din când în când, unele bolţi semicilindrice sau uneletavane casetate. Dar ne vom da mai bine seama de nivelul de contaminare cu elemente renascentiste pe baza câtorva exemple. De fapt, nu s-au păstrat din acest secol decât foarte puţine edificii de acest fel. Printre cele mai bine conservate menţionăm *casa Haller* din *Sibiu*. Datează din a doua jumătate a veacului al XVI-lea şi are două niveluri. Parterul, străbătut de un gang boltit în semicilindru, are două camere mari; la etaj, unde se ajunge pe o scară ce dă spre curte în interior, sunt dispuse un salon, trei dormitoare şi, de-a lungul unui balcon sprijinit pe console, ce dă tot spre curte – mai multe camere mici. Ceea ce atribuie indubitabil această clădire Renaşterii este faţada din spre stradă. Cu excepţia acoperişului foarte înalt, egalând cele două niveluri, şi construit desigur mai târziu, totul aminteşte aici de unele vile din oraşele italiene: dispunerea asimetrică a ferestrelor, ancadramentele lor sobre şi mai ales portalul ce încadrează intrarea în gang, format din două colonete subţiri pe care se sprijină antablamentul şi un fronton triunghiular [78].

Tot la *Sibiu* elemente destul de clare de inspiraţie renascentistă împletindu-se cu reminiscenţe gotice au fost introduse la noua aripă a *casei Altenberger* construită în veacul anterior [79], ceea ce s-a întâmplat şi la Cluj cu *casa lui Adrianus Wolphard* [80].

Cu cel puţin două case bine păstrate în care elementele de Renaştere pun un accent specific pe faţade se poate mândri oraşul transilvănean Bistriţa. Una este aşa-zisa casă a „*Argintarului*". Cu două caturi, străbătută de un gang prelung dispus asimetric de astă dată, *casa Argintarului* prezintă, atât la etaj cât şi la parter, ferestre bipartite cu ancadramente viguroase, ca şi portalul format dintr-o arcadă în plin cintru sprijinită pe console şi încadrată de doi pilaştri canelaţi cu piedestale înalte şi cu capiteluri compozite pe care se sprijină un antablament [81].

Cealaltă *casă din Bistriţa*, cu faţadă renascentistă, este ceea a lui *Johan Zidarul*, un meşter pe care-l vom întâlni şi în Moldova, în slujba lui Petru Rareş. Casa lui din Bistriţa, în afară de frumoasele ferestre tripartite şi de portalul gangului, se distinge printr-un balcon sprijinit pe console şi având balustradă din piatră cu motive traforate [82].

Modificate între timp, dar fără a-şi pierde trăsăturile esenţiale care le definesc ca edificii renascentiste, s-au mai păstrat la *Mediaş casa Schuller*, la *Sibiu casa „Mielul Alb"*, la *Sighişoara „Casa cu Cerb"*, iar la *Braşov casa Hirscher* sau *„Casa Negustorilor"*, cum i se mai spune. Foarte impozantă, aceasta din urmă, reconstruită în 1960, este prevăzută pe una din laturi – spre stradă –, cu un portic cu arcade în plin cintru [83].

În marea lor majoritate, castelele nobiliare fac trecerea de la arhitectura militară din care păstrează unele funcţii de apărare la arhitectura rezidenţială. Aşa ne explicăm masivitatea zidurilor şi sobrietatea decorului redus la profilatura ancadramentelor de ferestre şi uşi, nicăieri nefiind folosite ordinele clasice (coloane, pilaştri). Acest caracter ambiguu îl întâlnim la *castelele din Făgăraş* (1540–1550), la cel din *Aghireş* (jud. Cluj), din *Şimleu-Silvaniei* (jud. Sălaj),

din *Vinţu de Jos* (jud. Alba) şi la *palatul voievodal de la Turda*, modernizat în stil Renaştere abia la sfârşitul secolului al XVI-lea.

În legătură cu dezvoltarea oraşelor drept centre meşteşugăreşti şi de schimb, o intensă activitate în domeniul construcţiilor civile cunoscu şi ţările române extracarpatice, dar dacă târgoveţii nu şi-au putut încă dura locuinţe mari de piatră şi zidărie care să înfrunte vremurile, asemenea edificii şi-au putut permite să construiască boierii şi mai ales domnul ţării. Din păcate, din aceste clădiri rezidenţiale nu s-a păstrat decât ce au dat la iveală săpăturile arheologice: pivniţe boltite, reliefuri, coloane disparate, la care, spre a întregi imaginea de altădată, trebuie să adăugăm însemnările documentare ale cronicarilor noştri sau ale călătorilor străini. Pe baza acestor surse s-a putut stabili că în oraşele *Târgoviştea* şi *Bucureşti* ca *Suceava*, *Vaslui*, *Piatra Neamţ* şi *Hârlău* au existat curţi domneşti înfloritoare, în jurul cărora se întindeau ateliere şi prăvălii. În jurnalul său de călătorie, avocatul francez Pierre Lescalopier, aspete al voievodului Alexandru Mircea, în anul 1574, la *curtea domnească din Bucureşti* vorbind despre palatul domnului, arată că acesta dispune de o mare sală de audienţe, tapisată cu covoare turceşti şi împodobită cu reliefuri de jur împrejur, pe o înălţime, de trei picioare" [84]. Cercetările sistematice recente au dat la lumină ruinele palatului, perimetrul curţii, precum şi fazele de construcţie. Ştie că un prim nucleu al *curţii domneşti bucureştene* datează din vremea lui Vlad Ţepeş din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Nucleul respectiv era de plan pătrat şi avea aspectul unui donjon cu latura de 14 metri, cu ziduri de cărămidă şi acoperişul de olane. Peste această construcţie, Vlad Ţepeş a dispus construirea unei curţi domneşti din piatră cu laturi de 30, de 45 şi de 22,75 metri, cu pivniţe vaste peste care se înălţa palatul propriu-zis. Tot acest ansamblu era amplificat cu noi anexe la mijlocul secolului al XVI-lea, în vremea domniei lui Mircea Ciobanul, ajungând la o suprafaţă de circa 918 metri pătraţi. Noi adausuri se vor aduce palatului în timpul lui Matei Basarab şi mai ales în vremea lui Constantin Brâncoveanu, la începutul secolului al XVIII-lea. În afară de palatul voievodal, Curtea Domnească mai cuprindea o biserică, păstrată până în zilele noastre sub numele de *biserica Curtea Veche* diferite ateneane şi o grădină vastă. Tot acest complex era mărginit de ziduri ce formau o incintă aproximativ pătrată. Intrarea în incintă se făcea prin două porţi: „Poarta de sus", de asupra căreia se înălţa un turn numit „Despre nemţi", şi „Poarta de jos".

O curte domnească cu mai veche, mai mare şi, pe baza ruinelor, mai uşor de reconstituit decât cea de la Bucureşti, a fost la *Târgovişte*, întemeiată încă din secolul al XV-lea, din vremea lui Mircea cel Bătrân. Spre sfârşitul secolului al XVI-lea, înfăţişarea prea bătrânească a palatului nu l-a mai satisfăcut pe voievodul Petru Cercel (1583–1585). Cum relatează genovezul Franco Sivori, care l-a însoţit pe domn în peripliile sale în calitate de secretar, Petru Cercel a refăcut palatul „clădit de strămoşii săi", „adăugându-i camere frumoase şi mândre". Sivori mai pomeneşte despre unele amenajări menite să ridice nivelul de confort de la curte. El spune că „s-a făcut, pe esplanada o, fântână, aducându-apa de la un izvor depărtat de oraş cu nu mai puţin de patru mile, trecând-o pe sub pământ prin nişte jgheaburi de lemn de brad" [85]. În noua sa compoziţie, cu semeţul Turn al Chindiei, construit probabil de Vlad Ţepeş, cu monumentala biserică paraclis, de tip cruce greacă înscrisă, construită de Petru Cercel, complexul *Curţii Domneşti din Târgovişte* întrecea tot ce se construise mai fastuos în Ţara Românească. La realizarea palatului se crede că a colaborat şi un arhitect italian. Palatul despre care un călător francez, Jacques Bongars, scria că „este mic, dar frumos şi măreţ", avea două niveluri: la parter erau cancelariile şi scriptoriile, iar la etaj, unde se ajungea pe o scară exterioară, erau plasate odăile şi probabil o sală de recepţie. Pe faţada dinspre apus, palatul avea un foişor, iar pe cea de răsărit avea alte foişoare şi „loggii" ce dădeau spre grădinile „italieneşti" despre care pomeneşte Sivori şi unde se aflau şi cuşti pentru animale sălbatice [86]. Acelaşi Sivori relatează că, după mutarea lui Petru Cercel la Târgovişte, în anul 1584, „toţi boierii ceimari s-au apucat apoi, urmând pilda principelui, să ridice o clădire. Astfel că iute, iute, s-a mărit mult oraşul care este capitala ţării" [87]. Sivori mai relatează că la Târgovişte se găseau „locuinţe mult mai bune şi mai mândre" decât la Bucureşti, fapt întărit de un alt călător, Petru Pellerdi, care arată că aici se aflau „multe case frumoase de piatră" incendiate mai apoi de turci [88]. Ocupat de Sinan Paşa care a instalat

tunuri în incinta curţii domneşti, complexul rezidenţial de la Târgovişte a fost, ca şi cel din Bucureşti, reconstruit şi amplificat de Matei Basarab, care l-a înzestrat cu o baie turcească, apoi de Constantin Brâncoveanu, care l-a extins.

Admirator al culturii renascentiste pe care a cunoscut-o în peregrinările sale la curţile europene, Petru-Vodă Cercel a intenţionat să transforme oraşul Târgovişte într-o capitală de tip apusean[89]. Impresionantes este şi ritmul în care s-a construit palatul. Franco Sivori arată că cei „mai bine de 1000 de oameni" care au muncit pe şantier au ridicat complexul respectiv în mai puţin de o jumătate de an[90].

Curţi domneşti au mai fost în Ţara Românească la *Piteşti*, *Ploieşti* (Târgşor) devenit oraş de scaun în vremea lui Neagoe Basarab şi la *Caracal*, unde şi-a avut reşedinţa un timp, Mihai Viteazul. Toate acestea s-au risipit însă. Aşa cum s-au risipit cele de la *Vaslui*, *Hârlău*, *Huşi*, *Iaşi*. În acest din urmă oraş, care de la mijlocul secolului al XVI-lea a început să joace rolul de oraş de scaun, în timp ce Suceava decade treptat, o *curte domnească* este atestată documentar încă din prima jumătate a secolului al XV-lea. Către sfârşitul acelui aşa-i secol, Ştefan cel Mare o reface în urma unui incendiu, când a construit aici şi o biserică paraclis, iar în a doua jumătate a secolului XVI-lea, Alexandru Lăpuşneanu căruia i se atribuie mutarea capitalei aici, se îngrijea de refacerea şi amplificarea noii sale reşedinţe, cerând la un moment dat să i se trimită din Bistriţa Transilvaniei meşteri zidari care să-i construiască o baie şi o fântână[91]. De restaurarea în continuare a curţii domneşti ieşene se ocupă, făcând restaurări şi diverse amenajări, urmaşii imediaţi ai Lăpuşneanului – Despot Vodă, care înfrumuseţează palatul cu picturi murale, şi Petru Şchiopul, în timpul căruia reşedinţele de la Iaşi i se imprimă un aspect de fast şi strălucire ce-l vor impresiona la 1585, pe nobilul francez François de Pavie, care găseşte că „respectivul complex arhitectural dovedeşte, măreţia şi rangul pe care îl ţine acest duce"[92]. Dar momentul de maximă strălucire, *Curtea Domnească din Iaşi* îl va atinge în secolul următor, în timpul domniei lui Vasile Lupu, asupra căruia vom insista la momentul potrivit. În afară de curţile domneşti, voievozii îşi mai construiau reşedinţe şi pe lângă mănăstiri. Ştim, de pildă, că la ctitoria sa de la *Probota* Petru Rareş putea rezida într-o casă cu două niveluri, aşa-zisa clisiarniţă, construită de meşteri chemaţi din Transilvania, care au introdus în compoziţia faţadelor elemente de Renaştere încadramente din piatră faţetată şi tencuieli colorate în albastru şi ocru, decorate prin sgrafitare astfel încât să imite bosajele edificiilor italiene ale vremii.

Spre deosebire de arhitectura civilă, cea religioasă s-a arătat mai conservatoare, mai puţin receptivă la înnoiri. Acţiunea tradiţiei este totdeauna mai puternică atunci când este susţinută de anumite precepte şi canoane cum sunt cele prescrise de instituţia ecleziastică. În timp ce individul este mai mobil, mai capricios, putând lua decizii în sensuri chiar radical diferite de cât cele urmate anterior, adaptându-se cu mai multă supleţe noilor condiţii, instituţia, în cazul nostru Biserica, se înscrie mai anevoie pe coordonatele noului. Forţa inerţiei are un efect mai îndelungat în cazul unui angrenaj mai greu cum este cel al comenziilor oficiale decât în cazul unui individ devenit comanditar şi deci beneficiarul unui edificiu destinat locuinţei proprii. Aşa ne explicăm cel puţin în parte de ce elementele noului, respectiv cele de Renaştere s-au insinuat şi au căpătat o mai mare răspândire în arhitectura rezidenţială decât în cea religioasă. Şi cele spuse sunt uşor de demonstrat chiar în Transilvania, unde în condiţiile unor strânse legături cu Occidentul, răspândirea ideilor umaniste făcea mai receptivă societatea faţă de valul de înnoiri din domeniul arhitecturii şi artei. Pentru prima jumătate a secolului al XVI-lea s-a putut vorbi chiar de spre o morfologie bastardă, căci, pierzându-se simţul pentru formele specifice gotice sub influenţa unor factori noi, s-a sacrificat puritatea stilistică anterioară fără a se trece la un stil nou. De exemplu, în cazul mulurilor din ancadramentul ferestrelor, sunt părăsite formele flamboaiante ale goticului târziu, în locul lor fiind adoptate forme arbitrare, fantastice, iar alteori „mulurile îşi pierd arcuirea şi flexibilitatea, transformându-se în drepte întretăiate în diferite unghiuri"[93], în sensul stilului „perpendicular" din Anglia.

În privinţa sistemului de boltire se răspândeşte bolta cu nervuri în formă de plasă. În acest caz, nervurile îşi pierd rostul structiv iniţial, funcţia lor

fiind acum pur decorativă. Base merge şi mai departe, nervurile de piatră fiind înlocuite cu nervuri de teracotă. Ca exemple unde s-a aplicat sistemul nervurilor în formă de plasă pot sluji *biserica evanghelică din Şura Mică*, operă a meşterului Johannes Welther, datând din 1506, şi *biserica reformată din Ocna Sibiului*, unde dispoziţia nervurilor nici nu mai corespunde măcar cu stâlpii din care trebuiau în mod normal să ia naştere.

Tot de o formă bastardă a goticului ţine şi tipul de portal care, în locul arcului frânt cu fleuroane, bogat articulat prin toruri în retragere şi prin colonete, adoptă forma semicirculară sau pe ceea ce a fost numit „baghete", acestea dispuse unele vertical şi altele orizontal, întretăindu-se în unghi drept. În această fază monumentele respective încep să absoarbă însă şi elemente de Renaştere. La *biserica evanghelică din Biertan*, de pildă, terminată în 1515, un asemenea portal „cu baghete" are drept coronament o cornişă cu denticuli de tip Renaştere.

Renaşterea, care-şi trimisese rari emisari încă din secolul trecut, îşi croieşte un vad din ce în ce mai larg pentru ca, la un moment dat, să nu mai fie vorba de elemente izolate şi şovăielnice ci chiar de monumente în carestilul Renaşterii să se afirme răspicat. O astfel de manifestare plenară a concepţiei renascentiste în arhitectura ecleziastică constituie *capela Lázó din Alba Iulia*. De dimensiuni reduse, această capelă a fost construită în 1512 de canonicul Ioan Lázó ca un adaos pe latura nordică a catedralei romano-catolice din localitate. Placată în întregime cu piatră făţuită şi profilată, acest cochet edificiu nu mai păstrează mimic din arhitectura gotică, în exterior, cel puţin, că cu sistemul de boltire, în interior, este acela cu nervuri în formă de plasă. Pilaştri canelaţi, cu capiteluri compozite şi cu socluri masive, nişe pentru statui, o cornişă bogat profilată şi un maiestuos portal – acestea sunt elementele de decor, sobre, dar elegante ale faţadei principale – cea de nord. Elementul care se distinge printr-o deosebită plasticitate este portalul încadrat de doi pilaştri decoraţi cu motive florale pe care se sprijină un antablament bogat care conţine, printre altele, stema donatorului susţinută de doi îngeri. Bogat decorate este şi portalul interior ce face trecerea în catedrală, antablamentul acestuia

Biertan, cetate săsească

Alba Iulia, Capela Lázó

Biserica mănăstirii Dealu, secolul XVI

fiind ornat cu reliefuri. Mai simplu este cel de-al treilea portal, pe faţada de vest a capelei, specific toscan, cu profilurile cadrului întoarse înapoi.

Portalele de Renaştere, construite chiar de meşteri italieni, există şi la alte biserici din Transilvania. Unui meşter pe nume Johannes Fiorentinus, desigur un Giovanni Fiorentino, de fapt, i se datorează un frumos portal din marmură roşie cu fronton semicircular, o nişă-tabernacul şi o cristelniţă, toate în stil toscan.

Un alt italian, Petrus Italus din Lugano, a lucrat în deceniul al şaptelea la biserica evanghelică din Bistriţa, înzestrând-o cu trei portaluri specifice Renaşterii şi trei registre de semicoloane aşezate pe pinionul vestical al monumentului. Executând comenzi şi în oraşe din Cehia şi Polonia, Petrus Italus a contribuit la închegarea unor sinteze între caracteristicile stilistice ale Renaşterii din ţara sa de origine şi elementele locale din ţările în care peregrinează.

Dacă în mediile săseşti, maghiare şi secuieşti Reforma stânjeneşte în bună măsură construirea unor noi lăcaşe de cult, în mediile româneşti, cel puţin acest impediment nu există. Fapt pentru care, în pofida celorlalte cauze nefaste ce definesc epoca, drept puţin propice pentru campaniile de construcţii, în satele româneşti s-au ridicat câteva biserici reprezentative pentru noile curente. Unele dintre ele sunt ctitorii ale cneziilor români pe care, în primul sfert al veacului al XVI-lea, se mai sprijină regalitatea maghiară, iar altele se datoresc sprijinului oferit de voievozi din Ţara Românească şi din Moldova. O astfel de *biserică* este *Sf. Nicolae* din *Hunedoara*, care reprezintă o sinteză între elemente de structură ale bisericilor munteneşti cu cele tradiţionale locale. Este tipul cruce greacă înscrisă, cu patru stâlpi ce susţin capetele a patru bolţi semicilindrice orientate două, nord-sud şi două, est-vest. Deasupra acestor bolţi, fără intermediul pandantivilor, cum se obişnuieşte, se înalţă o turlă pe tambur. De formă pentagonală, încăperea altarului este boltită cu un sistem original amintind nervurile gotice. Acelaşi sistem de boltire a fost folosit şi la *biserica din Feleac*, considerată a o ctitorie probabilă a lui Ştefan cel Mare. Tot o sinteză între tradiţia transilvană şi elemente din arhitectura extracarpatică din Moldova, de astădată, apare şi la *biserica din Vad*. La o posibilă colaborare dintre meşterii locali şi cei din Moldova face aluzie şi portalurile (unul terminat în arc frânt la pronaos şi altul

cu baghete încrucişate (la naos) ca şi planul trilobat specific arhitecturii munteneşti şi moldoveneşti.

O biserică ce datează din secolul al XV-lea, dar transformată de intervenţii făcute în veacul următor din iniţiativa unor voievozi munteni, Neagoe Basarab, Petru Cercel, precum şi a moldoveanului Aron Vodă, este ceea din *Şcheii Braşovului*, cu multe elemente eterogene, dar integrate organic.

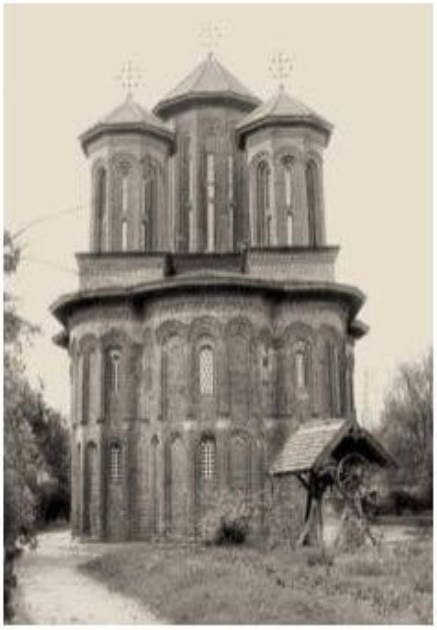
O colecţie de elemente eterogene întâlnim apoi la *biserica din Cinciş* (jud. Hunedoara). Este de tipul mononavat cu altarul poligonal, cu acoperişul navei în semicilindru, dar cu penetraţii laterale şi cu nervuri în formă de reţea care, ca şi cheile de boltă, nu au o funcţie structivă, ci doar una decorativă. Sunt realizate, de altfel, în stuc, deci fără rezistenţa pe care o are piatra[94].

Cele mai multe inovaţii din domeniul arhitecturii religioase a secolului al XVI-lea au avut loc în Ţara Românească. După relativa încetinirea ritmului de construcţii din secolul anterior, în urma unor importante mutaţii ce se produc în gândirea şi gustul constructorilor şi al comanditarilor, aici s-au construit câteva monumente care nu pot lipsi de pe lista celor mai originale edificii de epocă medievală. La baza lor stau elemente din mai vechile monumente, trainic împământenite, cărora li se adaugă însă noi împrumuturi venite de astă dată din arta Imperiului Otoman care, la rându-i, era debitoare multor zone de civilizaţie începând cu cele caucaziene şi sfârşind cu cele din lumea arabă. Prin filtrarea tuturor acestor înrâuriri ce se grefau pe trunchiul vigurosal tradiţiei, arhitectura Ţării Româneşti şi elaborează, în acest al XVI-lea veac, ceea ce se va numi „stilul muntenesc", un ansamblu de procedee tehnice şi decorative cu un înalt grad de originalitate ce exprima viziunea artistică a unei societăţi intrate într-o fază de profunde prefaceri.

Primul monument în care întâlnim inovaţii în măsură să anunţe evoluţia spre închegarea stilului muntenesc este *biserica de la mănăstirea Dealu* de lângă Târgovişte. Ctitorul ei, Radu cel Mare, profitând de condiţiile unei relative linişti interne, asociindu-i la domnie pe puternicii boieri Craioveşti cărora le creează un instrument administrativ special, anume marea bănie din Craiova, asigurându-se de atitudinea binevoitoare a vecinilor (turci, unguri, polonezi), a reuşit să redreseze economia ţării şi să desfăşoare o politică culturală foarte activă care, pe bună dreptate, în lipsa oricărei victorii militare, avea să-i aducă râvnitul calificativ de „cel Mare". Printre acţiunile sale, una cu consecinţe importante pentru independenţa politică şi culturală a ţării este aceea a organizării vieţii religioase cu scopul de a întări prestigiul ierarhiei bisericeşti din Ţara Românească în raport cu patriarhia din Constantinopol, de unde îl şi aduce pe unul dintre cei mai vestiţi ierarhi, Nifon, fost în două rânduri patriarh la Bizanţ[95].

Construită chiar la cumpăna celor două veacuri, între 1499 şi 1501, pe locul unui monument mai vechi, *biserica mănăstirii Dealu* urmează planul de tip triconc, comun majorităţii edificiilor din secolele XIV–XV. Naosul preia şi el sistemul de boltire obişnuit, acela al unei turle pe pandantivi. Numai că, faţă de Cozia, de pildă, apare deja o inovaţie, tamburul sprijinindu-se direct pe cele patru arce mari, fără cele patru arce mici susţinute de console. Cea mai importantă inovaţie se constată însă la pronaos. Dezvoltat mult în lungime, acesta comportă două travee dintre care una este destinată gropniţei – compartiment constatat deja la unele biserici moldoveneşti. În timp ce compartimentul din spre vest al pronaosului este boltit în semicilindru dispus axial, gropniţa este boltită cu două turle dispuse pe un ax transversal sprijinite pe pandantivi. În felul acesta, în loc de o turlă, obişnuită la bisericile din Ţara Românească şi Moldova de până atunci, edificiul de la Dealu căpătă trei turle, înscriindu-se astfel ca un cap de serie, căci această structură va deveni frecventă în epocile următoare ca o particularitate distinctă a stilului muntenesc.

Tot atât de radicale sunt şi inovaţiile din domeniul decorativ. Pentru prima oară în arhitectura ecleziastică muntenească paramentul este în întregime din piatră făţuită şi în parte sculptată. De altfel, pentru a se atenua impresia de supraînălţare, căci, în adevăr, este foarte înaltă, biserica are faţa dele divizate, puţin deasupra jumătăţii zidurilor, de un brâu destul de proeminent. Cele două registre astfel obţinute sunt decorate cu arce oarbe, conturate, ca şi brâul, prin toruri. În plus, turlele octogonale, ca şi cele două arcade mari ce flanchează portalul, sunt bogat



Biserica mănăstirii Snagov, secolul XVI

decorate cu motive geometrice (entrelacuri) care prefigurează dantelăria în piatră ce se va extinde în secolul următor, cotropind întreaga suprafaţă a faţadelor la *biserica Trei Ierarhi din Iaşi*. Sorgintea unei astfel de decoraţii trebuie căutată – asupra acestui punct de vedere există unanimitate de păreri în rândul cercetătorilor – în Caucaz, mai precis în Armenia, dar influenţa nu s-a produs nemijlocit, ci prin intermediul Istanbulului, unde pietrarii greci şi, după ei, şi cei din Ţara Românească au învăţat noul alfabet morfologic punându-l de-acum încolo în aplicare ori de câteori dorinţa de fast şi de splendoarea ctitorilor le-o va cere. De altfel, *mănăstirea Dealu* va fi pentru multă vreme monument de referinţă de la care vor pleca, introducând de fiecare dată ceva nou, toţi constructorii de biserici din veacurile următoare. Chiar Radu cel Mare n-a terminat bine biserica Dealului şi înălţă una asemănătoare la Buzău, destinând-o să fie sediul uneia dintre cele două episcopii pe care le înfiinţa în cadrul deja amintitei acţiuni de organizare bisericească. Distrusă la 1628 de un cutremur, *biserica episcopiei din Buzău* avea să fie refăcută de Matei Basarab în forma ei iniţială.

La numai câţiva kilometri de mănăstirea Dealului şi la trei-patru ani diferenţă acelaşi Radu cel Mare construia, pentru mitropolia Ţării Româneşti o impunătoare biserică în care meşteriile veneau cu noi inovaţii, cea mai importantă fiind numărul record de turle, şi anume cinci, dintre care patru mai mici, se înălţau deasupra braţelor formate de cruce greacă înscrisă care caracterizează planul edificiului. Din păcate, această biserică a căzut victimă „zelului" restauratoral arhitectului francez Lecomte du Nouy a cărui nefastă activitate a afectat, spre sfârşitul secolului al XIX-lea, aşa cum o săvedem, şi alte monumente medievale.

Un alt monument care se poate compara cu cel de la mănăstirea Dealu este *biserica mănăstirii Snagov* de lângă Bucureşti. De astădată, unei puternice transformări este supus planul în cruce greacă înscrisă. Pornindu-se de la el, naosului i s-au adăugat două abside, în timp ce s-au păstrat şi absidiolele care o flanchează pe ceaa altarului, adică prosco midia şi diaconiconul transformate aici în mici încăperi încoronate cu câte o turlă. Bolta naosului este de tipul simplu, cu o singură turlă, spaţiile dintre braţele crucii fiind boltite cu calote. În colo o turlă, numărul acestora ajungând la patru, încununează pronaosul, care la origine era deschis asemenea unui pridvor, sprijinit fiind pe coloane octogonale şi au în torsadă. Câtpriveşte faţadele, ele sunt din cărămidă aparentă ce formează prin retragere două registre de arcade oarbe semicirculare, suprapuse. Cele din registrul superior sunt prevăzute cu pilaştri care, la rândul lor, se sprijină pe console. Această biserică, ridicată de Neagoe Basarab (1512–1521) era inspirată de arhitectura ecleziastică de la muntele Athos.

Dar dacă este vorba despre activitatea de ctitor a lui Neagoe Basarab, monumentul cu care s-a mândrit mare le voievod şi care ne atrage în mod stăruitor atenţia şi nouă astăzi este *biserica episcopală din Curtea de Argeş*. Anume în această ctitorie de excepţie a pus acest voievod ambiţia, bogăţia, puterea, îndrăzneala, într-un cuvânt capacitatea sa de a o rupe cu unele modele tradiţionale şi a deschide drumuri noi în gândirea şi în gustul artistic din epoca sa. „Întemeietorul lustru al tradiţiei succesiunii voievodale în ţara dintre Carpaţi şi Dunăre"[96], acest fiu de mare vornic, care era adus în scaunul Ţării Româneşti de atotputernica familie boierească a Craioveştilor, creându-şi prin adoptarea numelui de Basarab o genealogie fictivă de natură să-i legitimeze guvernarea, inaugurau cu mult fast şi aplomb seria acelor „oameni noi" care vor face istorie în veacurile XVI–XVII.

El întrunea, în adevăr, toate „trăsăturile comune [...] pe care le găsim rând pe rând – aşa cum a demonstrat Răzvan Theodorescu – la toţi marii ctitori din Evul Mediu românesc ce s-au aflat în situaţia socială de «oameni noi»" [97].

Dacă înrudirea sa cu Basarabii mai poate fi pusă la îndoială, relaţiile de rudenie contractate prin alianţa cu familiile nobiliare din Serbia sunt o certitudine de vreme ce soţia sa Miliţa-Despina era fiica despotului Iovan Brancovici (1496–1502). Tocmai în numele descendenţei din chipuite şi a acestei alianţe, Neagoe se putea considera continuatorul tradiţiei imperiale bizantine. Tocmai în virtutea acestor ascendenţe, el cerea să fie înfăţişat în *frescalele la Snagov* cu vulturul bicefal cusut pe mantia lui de brocart. Dar cel mai însemnat ucru pe care-l face în virtutea acelor arătate estecă imprimă un nou şi puternic impuls patronatului cultural şi artistic la sud de Dunăre, râvnind să devină, şi reuşind în tentativa sa, cel mai strălucit protectoral culturii de tradiţie bizantină din epocă, ţara sa putându-se aspira la rangul de adevărat focar cultural al lumii ortodoxe. Pentru aceasta a trebuit să îndeplinească însă unele condiţii şi le-a îndeplinit. El a reuşit să redreseze situaţia economică şi politică şi militară a ţării. A ştiut să facă o diplomaţie de nivel european. Om de aleasă cultură, el însuşi autorul *Învăţăturilor către fiul său Teodosie*, Neagoe s-a afirmat ca un gânditor politic modern, ca un înţelept cârmuitor, în timp ce, prin construcţiile al cărorctitor a fost şi în special prin construirea *bisericii mănăstirii de la Curtea de Argeş* s-a cotitat pe drept „cel mai somptuos monument al creştinătăţii răsăritene în vremea dominaţiei otomane" [98] el a ridicat prestigiul cultural al ţării sale pe culmi neatinse până atunci.

Realizată încă din primii ani de domnie a ctitorului, terminată în 1517, fal nica biserică de la Curtea de Argeş, care face parte dintr-un vast complex monastic cenu ni s-a păstrat [99], ia ca bază de pornire tipul triconc tradiţional pentru a ajunge în sala inovaţii de substanţă. Căci, cum s-a arătat, „monumentul – bine gândit, în desăvârşită concordanţă între program şi structură, cu o logică a construcţiei ce se vădeşte în cele mai mici amănunte şi cu o deplină stăpânire a procedeelor tehnice ale vremii – nu mai este o simplă adaptare la condiţii locale a unui vreun tip mai vechi de monument, ci, cu folosirea unor elemente de mult cunoscute şi a unor însemnate inovaţii, o creaţie unitară, raţional proiectată şi perfect realizată, pe de-a-ntregul nouă" [100]. Una dintre inovaţii constă în racordarea turlei de pe naos la planul pătratal compartimentului pe care-l încoronează, nu prin pandantivi cala edificiile de venite clasice ci prin trompe de colţ. O altă inovaţie şi mai consistentă o constituie supradimensionarea în lărgime a pronaosului – cea ce s-a experimentat şi în cazul *Snagovului*, dar prin soluţia la care ulterior s-a renunţat, a deschiderii în afară, adică prin suprimarea pereţilor înlocuiţi cu coloane. La *Argeş*, din capul locului, pronaosul a fost închis, conceput fiind ca un vast spaţiu destinat a sluji drept necropolă. Fosta gropniţă constatată la câteva monumente ca un compartiment creat anume între naos şi pronaos se extinde astfel asupra unui pronaos care, cas uprafaţă, întrece cu mult tot restul bisericii. Dar nu numai ca suprafaţă. Pentru a i sesubliniacaracterul de mausoleu pronaosul dobândeşte şi ca structură spaţială un caracter aparte. În primul rând, în mijlocul lui se degajă cu ajutorul a două sprezece coloane un careu de asupra căruia se înalţă o turlă a proape egală cămărime cu cea de pe naos. Alte două turle mai mici au fost înălţate pe colţurile de sud-vest şi de nord-vest ale pronaosului. În felul acesta, numărul turlelor îl egalează pe cel de la *Snagov*, numai că cele două turle laterale aflate aici de asupra naosului migrează, în cazul *bisericii episcopale de la Argeş* spre extremă opusă. În plus, acestea sunt de o formă neobişnuită. Ele sunt torsionate înspre interior producând un efect care ne duce cu gândul la Turnul din Pisa.

Privit din exterior, edificiul dă impresia unei mari stabilităţi pe care i-o conferă lăţimea şi proporţiile armonios gândite. În concluzie, ca plan şi organizare spaţială, acest lăcaş original este fără echivalent în alte zone ale lumii ortodoxe. Despre acest lucru, cum atrăgea atenţia un cercetător [101], s-a vorbit mai puţin, interesul vizitatorilor fiind stârnit de obicei de somptuosul şi exoticul decor exterior. În adevăr, o rezolvare la fel de originală ca şi ceaa structurii spaţiului şi volumelor a căpătat o decoraţie extrem de bogată a faţadelor. Ca şi la mănăstirea Dealu, paramentul este şi aici în întregime din piatră faţetată. Tot ca la Dealu, ne atrage şi aici atenţia împărţirea pe orizontală a faţadelor în două registre cu ajutorul unui brâu de patru toruri răsucite, foarte puternic reliefat. Cele două registre sunt partiţionate şi ele:

cel inferior în panouri dreptunghiulare încadrate de chenare şi străpunse de ferestre geminate cu frumoase ancadramente sculptate, iar cel superior – în arcade semicirculare corespunzând câte două pentru fiecare panou din registrul inferior şi având în centru rozete cu *entrelac* uri sau cu motive vegetale. Sculptura decorativă cu motive geometrice de ordinul *entrelac* urilor acoperă şi turlele, ca şi bazele prismatice pe care acestea se sprijină. De osebit de bogat decorată, cu un fel de stalactite, este şi cornişa de asupra căreia se află, ornamentat şi el cu motive vegetale, un atic peste care se răsfrânge ca o „poală" acoperişul clădirii. Într-un mod nou este tratat şi soclul edificiului: înalt şi proeminent placat cu lespezi masive de piatră, contribuind şi el la impresia de stabilitate, aceasta în contrast cu lipsa regretabilă a soclului la biserica Snagov, ceea ce creează acolo impresia de dezechilibru. În sfârşit, de un aspect oriental amintind de moscheile din lumea islamică este portalul încadrat cu un chenar dreptunghiular mai înalt decât registrul inferior, din care cauză brâul a fost supraînălţat pe porţiunea lui. În cadrul chenarului dreptunghiular se află un alt chenar ca o arcadă semicirculară prevăzută şi aceasta cu fleuroane, asemenea unor stalactite. Analogii cu acest bogat repertoriu decorativ se găsesc în arhitectura transcaucaziană (gruzină şi armeană). Şi totuşi, despre o înrâurire directă a acestei au poate fi vorba. Mai întâi, aceste motive au intrat în sinteză cu altele de sorginte musulmană, fiind folosite în ornamentarea edificiilor din Istanbul. Multe din motivele de la Argeş au şi fost identificate la geamia construită de Baiazid al II-lea în anii 1504–1505. Or, tocmai în această perioadă, Neagoe Basarab se afla ostatic la Istanbul şi, cum pretinde legenda, a şi slujit ca ispravnic la construirea unei geamii care nu putea fi altadecât cea menţionată mai sus. O asemenea coincidenţă ar explica plauzibil prezenţa la *Curtea de Argeş* a unor motive atât de familiare arhitecturii otomane. Căci până şi edicul suspendat pe patru coloane din faţa bisericii, servind ca aghiasmatar, aminteşte fără echivoc de fântâna rituală din faţa geamiei istambuliote[102].

Târgovişte,
biserica domnească

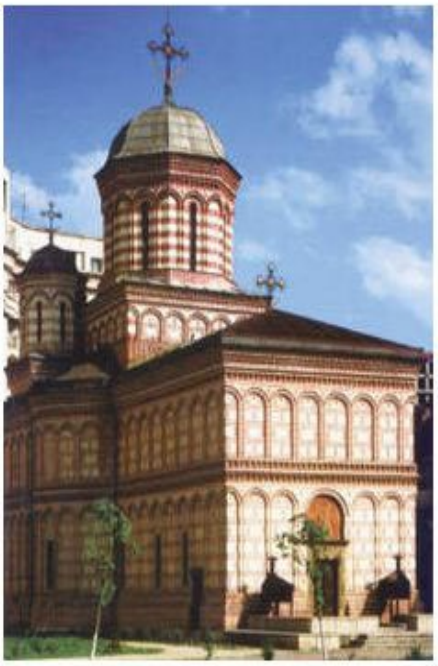
Asemănări sensibile cu *biserica episcopală de la Argeş* prezintă, după reconstrucţia ei din secolul al XVI-lea, şi *biserica mănăstirii Tismana*, ca şi *biserica Radu Vodă din Bucureşti*

Din timpul domniei lui Neagoe (circa 1520) mai datează şi *biserica mănăstirii Ostrovul din Călimăneşti* probabil o ctitorie a Despinei-doamna.

Întrucât după moartea lui Neagoe Basarab, ţara reintra în vârtejul evenimentelor grave care caracterizează şi vremurile tulburi de dinainte a lui şi a lui Raducel Mare, întrucât caruselul domniilor scurte prinde din nou să se accelereze, nici unul din voievozii înscăunaţi în următoarea sută de ani n-a avut răgazul şi mijloacele necesare construirii unor edificii de talia celor de la Dealu, Argeş şi Snagov. Oricât ăavere şi autoritate ar fi concentrat în mâinile lor, nici marile familii boiereşti nu au mijloace să construiască altceva decât mici lăcaşuri cu aspect uşor patriarhal, deşi adoptă ba una, ba alta dintre soluţiile constructive întâlnite la marile ctitorii de la începutul veacului. Amintim printre altele *biserica mănăstirii Căluiu*, ctitorie a fraţilor Buzeşti care vor avea un mare rol în ierarhia puterii din timpul lui Mihai Viteazul. Tot Buzeştilor li se datoreşte construirea bisericilor din *Cepturoaia* (jud. Olt) şi din *Drăgoeşti*. Amintim apoi *biserica boierilor Craioveşti* refăcută în 1519, apoi *biserica mănăstirii Bucovăţ*, ctitoria banului Ştefan.

Alte ctitorii ale voievozilor din acest veac sunt *biserica mănăstirii Tutana* (jud. Argeş) a lui Mihnea Turcitul, *biserica mănăstirii Valea* (jud. Argeş) şi *biserica bolniţei de la Cozia*, ambele ctitorite de voievodul Radu Paisie, *biserica mănăstirii Cârnu* (jud. Buzău), construită din iniţiativa lui Mircea Ciobanu şi a doamnei Chiajna, apoi *biserica mănăstirii Cobia*, *biserica curţii domneşti de la Târgovişte* construită din poruncalui Petru Cercel, *biserica mănăstirii*

Biserica episcopală din Curtea de Argeș, secolul XVI



Bucureşti, *biserica mănăstirii Mihai-Vodă* secolul XVI

Mărcuţa din Bucureşti, paraclisul mănăstirii Ciolanu (jud. Buzău) înălţat de Mihai Viteazul, şi *biserica Curtea Veche* a aparţinând reşedinţei domneşti din Bucureşti. În cheiem, în sfârşit, această listă cu *biserica Mihai-Vodă* construită în anii 1589–1591 de către Mihai Viteazul înainte de a se sui pe tronul Ţării Româneşti.

Fără a mai atinge proporţiile şi gradul de complexitate şi de somptuozitate constatate la ctitoriile lui Radu cel Mare şi Neagoe Basarab, unele biserici de la sfârşitul secolului al XVI-lea, cum este ctitoria lui Petru Cercel *de la Târgovişte*, cum este *biserica lui Mircea Ciobanul, Curtea Veche din Bucureşti*, tot de aici, ctitoria abia amintită a lui Mihai Viteazul, îşi mai redobândesc ceva din suflul de măreţie pierdut de arhitectura ecleziastică imediat după domnia lui Neagoe. *Biserica domnească din Târgovişte* se capătă de pildă, inspirându-se din biserica mănăstirii Dealu, două turle pe pronaos, ca şi un pridvor deschis pe latura de vest cu arcade sprijinite pe coloane de cărămidă. Proporţii impozante şi încă două turle capătă şi *biserica Mihai-Vodă*, modelul imitat fiind cel de la Snagov.

Bisericile în stil muntenesc se construiesc prin grija voievozilor din Ţara Românească şi peste munte, în Transilvania. Lui Neagoe de pildă, îi sunt atribuite bisericile din *Şcheii Braşovului* şi din *Zărneşti* pe prima amplificând-o cu un exonartex. Petru Cercel, iar la *Prislop* în judeţul Hunedoara, se zidea *biserica mănăstirii* – *ctitoria domniţei Zamfira*, în 1564. Foarte activ ca ctitor în Transilvania a fost şi Mihai Viteazul, şi încă de pe când nu se încoronase domn la Alba Iulia. Chiar în acest braş, pentru mitropolia Ardealului ce urma să ia fiinţă aici, el construia o *mănăstire metropolitană* din ansamblul căreia făceau parte două biserici: una în cruce greacă înscrisă şi alta de tip triconc – ambele demolate în 1714 pentru a face loc cetăţii ce avea să se înalţe aici. Activitatea ctitoricească a lui Mihai la nord de Carpaţi s-a întins însă în timpul scurtei sale domnii asupra Ardealului, când a construit, a întregit, a modificat sau a reparat mai multe lăcaşuri dintre care s-a păstrat doar *biserica din Ocna Sibiului* inspirată bine înţeles de arhitectura Ţării Româneşti.

Acest proces de iradiere a influenţei muntene în Transilvania nu las-o în afară nici Moldova. Asistăm şi aici la construirea unor edificii contaminate atât sub aspect structural cât şi sub cel al decoraţiei exterioare, de soluţii şi motive ce au făcut carieră în Ţara Românească. Printre altele, se cuvine menţionată în acest sens *biserica mănăstirii Galata din Iaşi*, în care găsim în trupul hipatăi ideea împrumutată din arhitectura muntenească a unei turle pe pronaos şi mai ales pe aceea a divizării faţadelor în două registre cu ajutorul unui brâu median şi a unor arcaturi cu arhivolte întrânde, aceste elemente fiind însă grefate pe sistemul de organizare planimetrică şi volumetrică tradiţional ă în Moldova.

Un aer muntenesc datorat elementelor de decor, se mai poate constata la *schitul Hlincea* de lângă Iaşi şi la *biserica din satul Aroneanu* din aceeaşi zonă, pentru ca *biserica mănăstirii Secu* (jud. Neamţ), construită în 1602, să se asemene aproape până la identitate cu *biserica schitului Flămânda* din jud. Vâlcea. Interesant de observat este faptul că asemenea influenţe sunt lesnite, dacă nu chiar mijlocite, de circulaţia oamenilor, respectiv a ctitorilor. Aşa ne putem explica intruziunile elementelor specifice arhitecturii munteneşti la *Galata* al cărei ctitor, Petru Şchiopul, a domnit în ambele ţări române, putând cunoaşte şi aprecia virtuţile constructive ale monumentelor din Ţara Românească pe când ocupa tronul de la Bucureşti.

Secolul al XVI-lea a însemnat o epocă de împliniri de prestigiu şi pentru arhitectura moldovenească. Am văzut că în secolul anterior se închegase, pe parcursul câtorva etape, un stil moldovenesc distinct şi original, care zultat al unor acumulări şi decantări de componente. Patronase acest proces însuşi domnul ţării – iubitorul de cultură cu bogată activitate ctitoricească, Ştefan cel Mare, iar încununarea procesului respectiv găsise o desăvârşită expresie în biserica mănăstirii Neamţ – edificiu de proporţii monumentale ce înglobă majoritatea soluţiilor elaborate de meşterii constructori. Nu întâmplător tocmai de la acest edificiu vor purcede în operalor ctitoricească şi urmaşii lui Ştefan – un Petru Rareş, un Lăpuşneanu – când vor înălţa bisericile lor de la *Probota* şi de la *Humor*, de la *Moldoviţa* şi *Râşca*, de la *Bistriţa* şi *Slatina*. Şi tot aici îşi are modelul şi biserica mănăstirii *Suceviţa*, ctitorie a Movileştilor, ultima realizare de prestigiu pe linia „stilului moldovenesc".

De fapt, se poate afirma fără teama de a greşi că în arhitectura românească din secolul al XVI-lea nu s-au produs răsturnări sau cotituri, mutaţii sau salturi. Dimpotrivă, evoluţia a decurs liniar înregistrând în domeniul planimetriei şi al structurii spaţiale doar inovaţii minore. Cum sugera un cercetător[103], continuitatea în privinţa stilului este asigurată şi de faptul că urmaşii lui Ştefan, descendenţi direcţi ai marelui domn, au desăvârşit monumentele începute de tatăl şi bunicul lor. Bisericile *Voroneţ*, *Reuseni*, *Sf. Nicolae din Dorohoi*, *Dobrovăţ*, ctitorii ale lui Ştefan, vor fi pictate, toate, după moartea lui. Prestigiul marelui voievod era apoi atât de mare şi înfăptuirile sale atât de reuşite încât nici când au pus temelii unor construcţii noi, descendenţii mediaţi n-au îndrăznit să se abată de la formulele consacrate. Astfel, *biserica Sf. Gheorghe de la Suceava*, începută de Bogdan cel Orb şi terminată de fiul său Ştefăniţă, era o transpunere foarte fidelă a modelului fixat la Neamţ. Nici Petru Rareş nu se va hotărî să o rupă cu tradiţia.

Urcând în scaunul pe care-l ocupase Ştefan cel Mare, ca fiu natural al acestuia, Petru Rareş a făcut totul ca să întărească autoritatea domniei. În acest sens, a limitat pe cât a putut privilegiile boiereşti, iar pe conjuraţii „hicleni" care participaseră la uciderea lui Ştefăniţă, predecesorul său în scaun, i-a şi prigonit confiscându-le averile. S-a sprijinit, în schimb, pe mica boierime, pe târgoveţi, el însuşi îndeletnicindu-se o vreme cu negoţul, şi pe răzeşi.

La înălţimea politicii sale interne a fost şi cea externă. Deşi la venirea sa pe tronul Moldovei vremurile erau foarte tulburi, graniţele ţării fiind ameninţate de expansiunea otomană aflată la apogeu sub Soliman Magnificul, el a manifestat destulă îndrăzneală şi spirit de iniţiativă pentru a face o politică activă. În trei direcţii principale s-au îndreptat acţiunile sale. Spre turci căror a a încercat, sub diverse mijloace, inclusiv militare, să le stăvilească expansiunea, spre

Suceava, biserica *Sf. Gheorghe*, secolul XVI

Polonia de la care revendică Pocuţia şi spre Transilvania în ale cărei afaceri profitând de luptele interne de acolo, a intervenit arbitrând în conflictele izbucnite, sprea-şi consolida posesiunile moştenite de la Ştefan (Ciceul şi Cetatea de Baltă) şi eventual de a şi le lărgi prin apropierea unor noi teritorii dacă nu chiar a întregului principat vecin. Cum intenţii asemănătoare nutrea şi faţă de Ţara Românească, care al cărei domn şi-l face ginere, nu ne mai poate apărea lipsită de temeitemerea lui Soliman Magnificul, despre care relatează cronicarul Anton Veracsics, ca „toate acestea ţări săseunească împreună şi săseapere" [104]. Aşa cum nu ni se mai pare fantezistă aprecierea în general a politicii transilvănene a lui Rareş, ca un „autentic prologal faptei lui Mihai Viteazul" [105].

O politică atât de mobilă şi de îndrăzneaţă, o implicare atât de activă în evenimentele Europei de est ca şi înţeleapta şi luminata guvernare în interior nu puteau să nu-i atragă lui Rareş aprecierile logioase încă din vechime. O apreciere măgulitoare la adresa lui Rareş cuprinde, cum se ştie, scrierea lui Ivan Peresvetov, *Alba cea mare*, în care călătorul rus, după ce a fost oaspete la curtea voievodului moldovean, expune principiile de guvernare ale acestuia pentru a le recomanda ţarului Ivan cel Groaznic. După *Învăţăturile lui Neagoe* către *fiul său Teodosie* avem astfel, de astă dată transmise, ce-i drept, indirect, concepţiile politico-ideologice ale încă unui principe de la sfârşitul Evului Mediu românesc. De altfel, deşi nu tocmai în accepţiunea dată noţiunii de „oameni noi" [106], în felul său, Petru Rareş era şi el un „om nou", un „om de Renaştere", s-a spus. Chiar dacă nu a fost tocmai un „parvenit social", un „întrerupător al tradiţiei succesiunii voievodale" [107], ca fiu nelegitim al lui Ştefan cel Mare, ca bastard, complăcându-se într-un anonimat ce-i sugera cronicarului Macarie, lumina sub obroc", Petru cel Minunat, acest „personaj complex, încă medieval, dar cu licăriri nu puţine de ideologie, comportament şi ţeluri moderne" [108], se încadrează şi el, prin faptele sale, epocii de tranziţie de la medieval la modern. Mai cu seamă că, asemenea tuturor „oamenilor noi", simte nevoia unui prestigiu social dobândit printr-un activ patronaj cultural. În plus, fiind în relaţii strânse cu Transilvania, cu Bistriţa ardeleană al cărei suzeran este, a cunoscut şi a împărtăşit multe idei şi îndeosebi forme artistice inspirate de Renaştere, pe unele adoptându-le în activitatea ctitoricească. Mai cu seamă că, aşa cum s-a demonstrat, „în mutaţia lentă, dar evidentă din spre medieval spre modern, mutaţie începută către mijlocul secolului al XVI-lea, Moldova s-a dovedit mai permeabilă, mai deschisă noutăţii, înrâuririlor culturii apusene ce îmbrăcă în această vreme mai ales haina Renaşterii" [109].

Destoinic urmaş al lui Ştefan cel Mare în război şi diplomaţie, în întărirea economică a ţării şi în asigurarea puterii centralizate a statului, Petru Rareş se va dovedi la fel de destoinic în promovarea unei politici culturale active, cu un mesaj pătruns de ideile luptei pentru neatârnare. Nu întâmplător, odată cu venirea sa în scaunul Moldovei, activitatea ctitoricească dobândeşte din nou ritmul cunoscut în ultimele două decenii ale domniei lui Ştefan. Se ştie că de la moartea acestuia şi până la venirea petron a lui Rareş, deci între 1504–1527, cu excepţia *bisericii Sf. Gheorghe din Suceava*, începută de Bogdan cel Orb şi terminată de Ştefăniţă, toate bisericile construite în Moldova (cinci la număr) au fost ctitorii boiereşti, dovadă elocventă a întăririi puterii acestora în dauna domniei.

Prima şi ceamai de seamă dintre creaţiile arhitecturale patronate de Rareş a fost *biserica mănăstirii Probota*, destinată a-i fi necropolă. E a înlocuia o mai veche biserică din vremea lui Alexandru cel Bun care se surpase din cauza alunecărilor de teren. În concepţia lui Rareş, *ansamblul mănăstirescu de la Probota* trebuia să rivalizeze în măreţie cu tot ce se făcuse înainte a sa. Într-un fel, se dădea o replică Putnei ştefaniene, semnificaţia acestui act putând consta, cum s-a sugerat, în intenţia ctitorului de a marca, nu fără mândrie, „deosebirea de ramura legitimă, construind o nouă necropolă dinastică, a Rareşeştilor" [110].

Tipul şi dimensiunile adoptate la construirea acestui edificiu erau, cu mici diferenţe, cele de la mănăstirea Neamţ. Ca şi aici, spaţiul compoziţional se dezvolta pe axul longitudinal, compartimentându-se în naos, gropniţă, pronaos şi pridvor. Doar în sistemul de boltire şi în tratarea pereţilor pridvorului intervin unele schimbări. Astfel, în timp ce boltirea naosului printr-o turlă înălţată pe arcele supraetajate de tip moldovenesc au rămas ca la Neamţ, la pronaos, sistemul arcelor piezişe ce sprijineau calotele

Biserica mănăstirii Moldoviţa, secolul XVI

a fost înlocuit cu un sistem mai rafinat de arce în steaşprijinite, ca şi la Neamţ, pe console şi pilaştri fasciculaţi, aceştia având însă profile mai bogate. O modificare suportă, de asemenea, sistemul de boltire al gropniţei, redus la un semicilindru transversal situat mai jos decât bolţile celorlalte încăperi. Cât priveşte pridvorul, în boltirea lui s-a procedat ca în arhitectura civilă, în semicilindrul transversal practicându-se câte patru penetraţii de fiecare latură. Dar ceea ce modifică radical pridvorul faţă de cel de la Neamţ sunt ferestrele ce străpung pereţii câte două pe faţadele de nord şi sud şi patru pe faţada de vest – toate foarte înalte şi largi, tripartite, cu menouri şi prezentând traforuri de tip gotic în lunete. O excepţie fac ferestrele de deasupra intrării, care sunt bifore. Cu asemenea mari ferestre prin care lumina pătrunde generos golurile capătă preponderenţă asupra plinurilor, amintind de pe acum evoluţia spre pridvorul deschis ce nu va întârzia să-şi facă apariţia la *Humor* şi *Moldoviţa*

Lăsând la o parte dimensiunile, aici mai reduse, *biserica mănăstirii Humor* ctitorită de logofătul Teodor Bubuiog reia planul de tip triconc cu compartimentarea stabilită la Neamţ şi reluată la Probota. În elevaţie, edificiul comportă însă câteva inovaţii care-l singularizează în cadrul arhitecturii rareşiene. Mai întâi, în mod surprinzător pentru acest tip de monument, aici dispare turla de pe naos. În locul ei, boltirea se face printr-o calotă sprijinită pe arce suprapuse, impresia produsă fiind aceea a unei relative arhaicităţi. Lipsa unei mase atât de consistente a atras după sine şi suprimarea unor elemente portante cum sunt contraforţii. O altă inovaţie este apariţia deasupra gropniţei a unei încăperi cu rol de tainiţă pentru ascunderea odoarelor în cazde primejdie, la care urcă o scară în spirală ce putea fi la nevoie escamotată. O asemenea încăpere nu mai fusese văzută în arhitectura moldovenească de pe vremea lui Alexandru cel Bun a cărui *ctitorie de la Rădăuţi* prezenta taine ţe deasupra navelor laterale. Un alt element nou şi poate cel mai important îl reprezintă, la *Humor*, compoziţia pridvorului de la care, în locul ferestrelor apar străpungeri libereale zidurilor, în număr de patru – câte una pe laturile de nord şi sud şi două pe cea de vest – desăvârşindu-se astfel un proces început mai de mult, Probota, cum am văzut, prefigurând acest final. Era în adoptarea soluţiei de la *Humor* împlinirea aspiraţiei manifestate de constructori – cei din Ţara Românească situaţi mai la sud, creaseră pridvoare deschise, iar la *Snagov* chiar un pronaos deschis mai înainte – de a asigura o comunicare fără opreliştii între exterior şi interiorul edificiilor. În această soluţie s-a văzut pe bună dreptate una dintre consecinţele limatului spiritual al epocii lui Rareş atât de receptiv faţă de sugestiile venite prin filiera transilvană fireşte, din lumea Renaşterii italiene. În acest sens pridvorul deschis ar fi un echivalent sui-generis al loggiei pe care o promovează fără reţinere arhitectura civilă renascentistă.

O altă importantă ctitorie a lui Rareş este *biserica mănăstirii Moldoviţa* Mobilul ce l-a determinat pe

ctitor şi circumstanţele în care a acţionat urmează scenariul de la Probota şi Humor: starea de ruină în care se afla *veche biserică a Moldoviţei* de pe vremea lui Alexandru cel Bun l-a împins pe domn să construiască un nou lăcaş şi să restabilească astfel legăturile cu tradiţia. De altfel, noul edificiu era un fel de sinteză între *Probota* şi *Humor*. De plan triconc, biserica era dobândea turla pe naos la care se renunţase la Humor, dar se păstra tainiţa de deasupra gropniţei inaugurate aici. Se adopta, de asemenea, soluţia pridvorului deschis într-o formă chiar mai fericită decât la Humor (trei arcade în loc de două pe latura de vest şi câte una etajată pe laturile de nord şi de sud) şi din această cauză se renunţa la contraforţii de pe colţuri. Nu însă şi la cei din dreptul absidelor, necesari pentru anihilarea împingerilor exercitate de turlă. Plastica ornamentală, iarăşi la fel ca la Humor, şovăie încă între goticul târziu şi Renaştere, multe asemănări existând între cele două lăcaşe şi în privinţa programului iconografic al frescelor cele împodobesc pereţii exteriori.

În continuare, Petru Rareş se află ctitor, sau încurajează pe unii dregători ai săi să-şi ridice, la altele câteva biserici. Pe unele nu reuşeşte să le mai termine, ducându-le la bun sfârşit doamna Elena şi fiii. Nu ne vom opri asupra fiecăreia în parte pentru că, în linii mari, ele preiau elementele celor descrise mai sus. Ar fi de pus în evidenţă doar unele particularităţi. La *biserica Sf. Dumitru din Suceava*, ca şi la cea din *Hârlău* purtând acelaşi hram, fiind biserici de târg, nu s-a mai prevăzut compartimentul destinat gropniţei, căci rolul de necropolă era rezervat bisericilor mănăstireşti.

Un alt monument de vârf în dezvoltarea arhitecturii moldoveneşti îl reprezintă prima domnie a lui Alexandru Lăpuşneanu (1552–1561). Bastard, ca şi Rareş, acest fiu nelegitim al lui Bogdan al III-lea (cel Orb) va duce pe plan intern aceeaşi politică de întărire a puterii centrale dusă de ilustrul său socru (Rareş). O făcea însă cu mai multă violenţă şi sanguinară, deviza „De nu mă vreţi voi, eu vă vreau", pe care i-o atribuie Costache Negruzzi, exprimând bine impactul personajului cu mişcarea centrifugă a boierimii. Pe de altă parte, Lăpuşneanu întruchipează şi el tipul monarhului care, în compensarea lipsei de legitimitate, „întreţine o atmosferă de civilizaţie aulică" [111], această incluzând printre altele şi o componentă renascentistă. Tot ca o compensare a unei legitimităţi deficiente a putut fi interpretat şi zelul pios cu care, abia urcat în scaunul Muşatinilor, acest Alexandru Vodă s-a apucat – aşa cum făcuse şi Rareş – să reconstruiască de la zi la noapte lăcaşurile în stare avansată de degradare ale înaintaşilor [112].

Dar nu se putea mulţumi doar cu atât ambiţiosul domn. Iar aşi, asemenea lui Rareş, el se angajează în construirea unui întreg complex din care fac parte un monumental edificiu conceput ca necropolă a familiei şi un aşezământ monastic, dar şi o reşedinţă domnească, ar, în apropiere şi o fântână de marmură inspirată de Renaştere – toate acestea împrejmuite cu puternice ziduri de cetate dotate cu turnuri şi drum de strajă. Avem în vedere *mănăstirea Slatina* care era pusă din capul locului – încă de la trasarea planului – sub semnul „polemicii" cu mari monumente ca *Putna*, *Neamţ*, *Sf. Gheorghe – Suceava*, *Probota*. Spre deosebire de toate acestea care aparţineau ca plan tipului triconc, *Slatina* se înscria aşa-zisului tip „mixt" foarte puţin uzitat (*Borzeşti*, *Războieni* etc.). Aşadar, în locul absidelor laterale de obicei decroşate, absidele de aici se înscriau în grosimea pereţilor, ce-i drept, prin îngroşarea acestia căpătând aspectul unor rezalite, ca la *Dobrovăţ*. Dar şi de monumentele din această serie se deosebea ctitoria lui Lăpuşneanu prin aceea că ea păstra totuşi turla de pe naos, în folosirea acestei soluţii neexistând decât un precedent, biserica modestă a pârcălabului Nicoară Hâra, de la *Zăhăreşti*. O altă abatere de la regula acceptată la marile biserici o constituie renunţarea la arcele moldoveneşti în sistemul de boltire a pronaosului, calotele sprijinindu-se aici direct pe arcele dublou. În urma îmbinării acestor caracteristici, la *biserica Slatina* se realizează astfel sinteza celor două tipuri – triconc şi longitudinal –, fapt ce va influenţa decisiv arhitectura religioasă din secolul următor. Stilul moldovenesc se apropia, era evident, de sfârşitul etapei sale majore de dezvoltare. Numai două edificii mai importante aveau să se mai construiască până la sfârşitul secolului: *Galata* la Iaşi şi *biserica mănăstirii Sucevi*ţa (jud. Suceava). Primul îl are ctitor pe Petru Şchiopul şi datează din timpul celei de a treia domnii a acestuia (1583). Originea muntenească a ctitorului n-a fost fără urmări pentru evoluţia arhitecturii moldoveneşti.

Cu *Galata* lui Petru Şchiopul, stilul monumentelor religioase din Ţara Românească cunoaşte o puternică infuzie în capitala Moldovei. Printre altele, trebuie remarcată pentru prima oară în arhitectura de la est de Carpaţi apariţia unei a doua turle. În afară de ceade pe naos, la *Galata* îşi face apariţia şi o turlă pe pronaos.

În sfârşit, *biserica mănăstirii Suceviţa*, ctitorită de influenţii boieri din familia Movileştilor care vor da acelor două ţări române extracarpatice câţiva domni, poate fi socotită cântecul de lebădă al stilului moldovenesc din faza lui clasică. Caşi în cazul Probotei şi al Slatinei, ne aflăm în prezenţa unui complex mănăstiresc extrem de dezvoltat. Biserica de aici nu se deosebeşte mult de tipul triconc, având ca şi exemplarele proeminente ale seriei, pe care de fapt o încheie, toate încăperile tradiţionale, inclusiv taina ţadea supra gropniţei. Stilul gotic domină şi aici decoraţia ferestrelor şi portalelor. Şi totuşi, există câteva noutăţi ce se cuvin semnalate. Avem în vedere străpungerea pereţilor de trei ferestre pentru fiecare absidă în loc de una cât era caracteristic pentru bisericile de până atunci. O altă inovaţie şi mai consistentă o reprezintă adăugarea a două mici pridvoare deschise ce flanc au pridvorul închis, pe laturile de nord şi de sud. Cu adăugarea lor, edificiul dobândeşte un element străin spiritului care caracterizase stilul moldovenesc pierzând ceva din unitatea acestuia şi tocmai de aceea înscriindu-se ca un jalon înfipt la răscrucea unor curente sau, cum l-a considerat Paul Henry, un „testamental artei vechi moldoveneşti" istoricul de artă francez uând în calcul şi pictura interioară şi exterioară a bisericii, care, în mai mare măsură decât arhitectura, marca un adevărat sfârşit şi început de ev. O vom vedea în subcapitolul următor.

Biserica mănăstirii Slatina, secolul XVI

PICTURA

ÎN EVOLUŢIA picturii medievale româneşti secolul al XVI-lea a marcat fără îndoială cea mai înaltă culme. Realizările notabile au avut loc în toate celelalte trei principate, dar în frunte se situează zugravii moldoveni cărora le aparţine invenţia acelui fenomen unic în lume, prin amploarea şemnificaţia şi măiestria execuţiei, care este pictura exterioară.

După epoca lui Ştefan cel Mare, bogată în realizări de vârf cum sunt ansamblurile de la *Voroneţ* şi *Pătrăuţi*, de la *Popăuţi* (Botoşani), *Sf. Ilie* (Suceava) şi *Bălineşti*, activitatea în domeniu a fost întreruptă o vreme. Aceeaşi situaţie internă tulbure din a cărei cauză, timp de aproape un sfert de secol, domnia nu înălţase decât o biserică, a dus şi la întreruperea decorării cu fresce chiar a unor monumente pe care nu apucase să le zugrăvească meşterii lui Ştefan.

Când atelierele de frescari au fost reactivate în sfârşit, prima biserică unde aceştia îşi fac mâna este *Sf. Nicolae de la Dorohoi*, ansamblul de aici constituind „singura verigă de legătură de care dispunem între cele două mari epoci ale picturii medievale moldoveneşti: epoca lui Ştefan cel Mare şi ceaa lui Petru Rareş"[113]. Caşi când nu s-ar fi produs nici o cezură în timp, zugravii de la Dorohoi continuă netulburaţi tradiţia din veacul precedent. Modelul ce le reţine atenţia este ansamblul ce decorează *biserica Popăuţi* de unde împrumută numărul şi succesiunea episoadelor şi mai ales apetenţa narativă, predilecţia pentru scenele cu multe personaje, dinamica acţiunii, gesticulaţia expresivă.

Caşi în arhitectură, cele mai izbutite ansambluri de pictură monumentală sunt realizate în timpul domniei lui Petru Rareş. Prima dintre bisericile zugrăvite din iniţiativa acestui mare ctitor este *Dobrovăţul* aproape de Iaşi, ultima mare zidire a părintelui său. Aici şi este inaugurată una dintre trăsăturile fundamentale ale programului iconografic pus în aplicare de Rareş anume politizarea lui, altfel spus acordarea unor bogate conotaţii de ordin politic fiecărei scene. Pentru cănici odată în Evul Mediu românesc n-a fost investită pictura bisericilor cu atâtea semnificaţii de politică internă şi externă ca în vremea lui Rareş. Deşi la prima vedere suntem tentaţi să vedem în

pictura religioasă doar teme care grăiesc despre ordinea cerească, iar mânem surprinşi să constatăm, la o atentă şi laborioasă analiză a scenelor cu subiecte biblice, că sub haina transcendentală a celor bisericeşti se ascund conţinuturi imanente, foarte pământeşti, ale vieţii reale.

Ade sea, în activitatea de codificare a mesajului ce trebuia transmis în limbajul religiei accesibil pentru omul medieval, erau antrenaţi teologi învăţaţi, sfetnici iscusiţi ai domniei, în stare să găsească echivalenţe biblice pentru toate situaţiile. Tocmai un asemenea personaj de mare cultură, cu un ascuţit simţ al realităţilor politice din vremea lui Rareş şi la serviciile căruia acesta din urmă a apelat pentru stabilirea programului iconografic transpus în zugrăveală pe pereţii numeroaselor selectitorii, a fost Macarie. Contribuţia acestui personaj la vasta operă culturală din epoca lui Rareş este cu totul excepţională. Mai întâi trebuie spus că, în calitate de cronicar – primul din Moldova în ordine cronologică –, el a fost însărcinat de voievod, după ce acesta l-a uns episcop de Roman, să scrie o cronică, de fapt să facă apologia domnului, lucru de care se apucă plin de râvnă, dând la iveală o parte din letopiseţ în 1542. Pentru calităţile sale indiscutabile, ciracii îl gratifică numindu-l „alesul între filosofi", „părintele nostru şi dascălul Moldovei", iar la moarte, în 1558, Azarie, ucenicul său, se lamentează patetic – vorba lui Călinescu: „Vai, ce mare şi luminos luceafăr au apus"[114].

Roman, biserica episcopiei, *Sf. Nicolae potolind furtuna pe mare*, secolul XVI

Rolul lui Macarie de inspirator al ansamblurilor de pictură monumentală a început încă de la *Dobrovăţ*. Într-un studiu laborios, de o mare erudiţie şi de o subtilă înţelegere a mentalităţii feudale[115], Sorin Ulea a descifrat în ansamblul picturilor de la *Dobrovăţ* un adevărat program-manifest pe care Rareş – secondat de sfetnicul său Macarie – îl lansa pentru a-şi face cunoscute ideile, intenţiile, aspiraţiile. Una dintre scenele carei-au atras atenţia eruditului cercetător a fost aceea în care David, regele Israelului, este certat de înţeleptul Nathan pentru gravul păcat de a comite un adultercu Betsheba, soţia unuia dintre generalii săi. Alături, arhanghelul Mihail, cu sabia ridicată, ameninţă să-i taie capul şi ar fi făcut-o dacă un îngemu l-ar proteja pe păcătos. Este o scenă care a mai apărut în pictura bizantină, ce-i drept nu prea des, şi Sorin Ulea îi constată prezenţa şi în Moldova de şapte ori, dintre care o dată anterior *Dobrovăţului* anume la *Bălineşti*. Ceea ce a constatat, totodată, autorul citat este că niciodată temei respective nu i se acordase până aici (la *Dobrovăţ*) prea multă atenţie, că ea se afla încadrată în ciclul *faptele arhanghelilor* într-un context veterotestamental. La Dobrovăţ, ea se afla însă plasată în timpanul est al pronaosului, într-un context neotestamental încoronând o construcţie iconografică din mai multe registre unde apar *Primul concilii ecumenic*, *Liturghia cerească*, *apariţiile lui Hristos după înviere*, *Pogorârea Sfântului Duh*.

Prin analogie şi luând în consideraţie şi tradiţia orală, Sorin Ulea a văzut în episodul cu regele David şi Nathan un gest simbolic prin care Petru Rareş înălţa o rugăciune pentru părintele său care păcătuise, ca şi regele David, printr-un adulter al cărui fruct era el, principele bastard. În felul acesta, înainte de a invoca divinitatea să-l ajute în îndeplinirea misiunii istorice de apărător al Moldovei, obţinând iertare pentru fapta părintelui său, el obţinea totodată legitimarea ca moştenitor al acestuia şi deci ca purtător de cuvânt al Moldovei. În continuare, programul iconografic al *Dobrovăţului* cuprinde într-o „formă embrionară" programul picturii exterioare de la bisericile ce vor urma. Menţionăm doar câteva dintre acestea.

În *pronaosul* de la *Dobrovăţ* apar, de pildă, simbolic, nedezvoltate încă, *Imnul acatist*, *Asediul Constantinopolului*, precum şi scene legate de activitatea marilor centre monastice ale creştinismului (Sinai,

Ierusalim, Athos). Aceste scene sunt *Scara lui Ioan Sinaitul* (Ioan Climax) în care este fundamentată doctrina isihasmului, *Minunea Sf. Sava* din Ierusalim şi *Minunea Sf. Atanasie Atonitul*

O atenţie deosebită se acordă la *Dobrovăţ*, în continuare, la celelalte biserici în care este transpus programul gândit de Macarie, simbolismul uitrinitarist: *Filoxenia lui Avram*, *Celve chi de zile*, *Pogorârea Sfântului Duh* (care este şi hramul bisericii), Hristos în toate ipostazele Într-o formă care, de asemenea, va fi ulterior dezvoltată se face aluzie şi la *Varlaam şi Ioasaf* (eroii romanului de origine budistă în care este vorba despre convertirea unui monarh indian de către un anahoret de la Sinai – Varlaam).

Iconografia din *pronaosul Dobrovăţului* se constituia astfel într-un program ideologic prin care se spera ca providenţa cerească să ajute Moldova să obţină o victorie militară asupra turcilor.

Alegerea *Dobrovăţului* pentru iniţierea noului program manifest în-a fost întâmplătoare, deoarece simboliza ideea continuităţii între aspiraţiile şi idealurile între politica lui Ştefan şi cea a urmaşului. Tot aşa, nu întâmplător, continuarea şi dezvoltarea acestui program a avea loc la *Hârlău*, adică într-o biserică înălţată tot de părintele său şi nu oriunde, ci în chiar oraşul mamei lui Rareş, temei cu David şi Nathan acordându-i-se şi aici o mare importanţă.

Aşadar la un an după zugrăvirea *Dobrovăţului* adică în 1530, când Petru Rareş porunceşte să fie zugrăvită şi *biserica Sf. Gheorghe* din *Hârlău* – paraclisul curţilor domneşti din acest braş – nu face decât să şcoată afară din pronaos şi să etaleze pe pereţii exterior ai monumentului un program schiţat deja în liniile lui fundamentale.

Data, ca şi numele monumentului trebuie reţinute. Pentru prima oară în istoria artei româneşti şi universale, acum şi aici, zugraviii acoperea în întregime pereţii exterior ai unui lăcaş de cult cu un ansamblu de imagini concepute coerent şi învestite cu o semnificaţie purtătoare a unui mesaj. Fenomenul imitor al picturii exterioare moldoveneşti era inaugurat. Din păcate, aici la *Hârlău*, frescele nu şi-au păstrat integritatea şi prospeţimea. Majoritatea au fost distruse

Hârlău, biserica Sf. Gheorghe
Sinod, detaliu

în 1900 cu ocazia unei restaurări neîndemânatice. Urmelelor, ca şi unele fotografii făcute anterior, au permis totuşi să se reconstituie programul iconografic şi să se vadă că el era cel care, în germene, se afla la *Dobrovăţ*, iar în variante mai dezvoltate a stat la baza decorării monumentelor ulterioare: *Probota*, *Voroneţ*, *Humor*, *Moldoviţa* etc.

S-au păstrat în schimb, într-o stare acceptabilă frescele din interiorul lăcaşului. Ele nu prezintă deosebiri notabile faţă de cele de la *Sf. Nicolae* din *Dorohoi* Propensiunea prefastul exterior şi spre somptuozitate este şi aici evidentă poate chiar mai acuzată decât la Dorohoi. Totodată se fac simţite unele tendinţe contradictorii ce vor caracteriza în ansamblu pictura vremii lui Rareş. Astfel, în timp ce, pe de o parte, zugraviii fac loc unor elemente ce trădează un gust şi o mentalitate oarecum laice – ne gândim la eleganţa veşmintelor, la luxul ornamental, la manierismul rafinat al atitudinilor –, pe de altă parte, asistăm la o recrudescenţă a monahismului exprimată prin

temele iconografice abordate. Am constatat această recrudescenţă încă de la *Dobrovăţ* e drept. Numai că acolo ne aflam într-un lăcaş monastic. Caracterul contradictoriu amintit ne apare mai pregnant aici, la *Hârlău*, tocmai pentru că ne aflăm într-o biserică-paraclis în care tendinţa de laicizare era mai pronunţată. Desigur, vremurile nu mai permiteau un ascetism sever de genul celui constatat la *Cozia* muntenească în secolul triumfului isichast. Dar proliferarea temelor iconografice de inspiraţie monastică şi tratarea lor din ce în ce mai amplă devin în anii domniei lui Petru Rareş o caracteristică de bază, programatică. Menţionăm dintre acestea *Sinaxarul* introdus pentru prima oară la *Dobrovăţ* şi ajuns la *Probota* să ocupe întregul pronaos, „Minunile" unor sfinţi, *Scara lui Ioan Sinaitul*, scenele din viaţa Sf. Ioan cel Nou se înscriu pe aceeaşi linie de revigorare a credinţei ca factor mobilizator în organizarea luptei de rezistenţă împotriva Imperiului Otoman, dar şi a spiritului Reformei ce bântuia în Europa. Pentru că, oricât ar părea de paradoxal, după ce a păstrat totdeauna o atitudine circumspectă faţă de catolicism şi de tendinţele de prozelitism ale acestuia, ierarhia civilă şi ecleziastică din Moldova şi Ţara Românească n-a privit cu ochi buni nici mişcarea reformistă care slăbea Biserica Catolică. Aşa se explică şi atenţia acordată în plan tematic *Sinoadelor ecumenice*. Cum seştie, acestea au reprezentat adevărate arene pentru lupta contra ereziilor. Or, Reforma religioasă, curentele protestante nu erau considerate altceva decât grave erezii. Şi la *paraclisul Sf. Gheorghe din Hârlău* tocmai tratarea temei *Sinoadelor ecumenice* îşi află cea mai splendidă rezolvare pictura unui asemenea conclav religios dându-i posibilitatea zugravului să creeze o adevărată galerie de tipuri umane pătrunse de importanţă şi de demnitate.

În ordine cronologică, monumentul următor zugrăvit din porunca lui Rareş a fost chiar ctitoria lui de la *mănăstirea Probota*. Şi această biserică a fost decorată cu fresce exterioare, soarta lor fiind însă aceeaşi de la *Sf. Gheorghe din Hârlău*, din cauză că soluţiile tehnice nu erau încă puse la punct, culorile au fost spălate de vânturi şi ploi. S-au păstrat doar contururi vagi. Ele ne permit cel puţin să judecăm repertoriul iconografic. Nici în interior nu s-a păstrat în bună stare pictura iniţială. Refăcută însă după procedeul culoare peste culoare, ceea ce ni se înfăţişează astăzi ochilor ne ajută să reconstituim dispoziţia scenelor şi să urmărim în felul acesta evoluţia temelor iconografice. Plină de tâlc este pictura pronaosului, care s-a şi păstrat cel mai bine. În cele două calote sferice ridicate pe pandantivi sunt înfăţişate *Sf. Ana cu Fecioara* în chip de orantă şi *Maica Domnului cu Pruncul Iisus*. Rolul crescând acordat iconografiei Fecioarei trebuie pus în legătură cu funcţia ce i se acordă acesteia ca intercesoare invocată să-i apere pe creştini de vrăşmaşii lor otomani. Coborând privirea, descoperim imagini de heruvimi şi serafimi, iar pe pandantivi – pe sfinţii melozi care au proslăvit-o pe Fecioară prin cântări. Urmează *Sinoadele ecumenice* şi *Sinaxarul* format din patru registre. Toate împreună, aceste scene simbolizează ceea ce s-a numit „biserica luptătoare" – temă amplă care, în diferite redactări, va fi întâlnită în toate bisericile lui Rareş, ea inculcând credincioşilor ideea că, în conflictul cu necredincioşii, întreaga ierarhie cerească este de partea Moldovei.

Interesantă şi cu elemente noi este la *Probota* şi pictura pridvorului, motivul tratat aici cu multe amănunte dintre care unele pitoreşti fiind cel al *Judecăţii de Apoi*. Este o temă ce va face carieră strălucită în pictura moldovenească, piesa de rezistenţă aflându-se pe peretele exterior de vest de la Voroneţ. Aici la *Probota*, scena *Judecăţii* este amplasată pe peretele estic, de o parte şi de alta a portalului. Compoziţia cuprinde *Tronul Hetimasiei*, *Adam şi Eva*, *Adunarea apostolilor*, *Cetele drepţilor în rai şi Damnaţii în apele iadului*.

Ca şi la celelalte ansambluri de pictură monumentală, se pune şi aici, la *Probota*, problema meşterului zugrav şi a celui care a inspirat programul iconografic. Nu se poate afirma nimic precis în acest sens, dar se pot avansa ipoteze. În ce priveşte zugravul, putem spune doar că în epocă activau doi artişti cu identitate cunoscută: Toma din Suceava la *mănăstirea Humor* şi Dragoş Coman la *biserica Arbore*. Nu le putem atribui acestora pictura *Probotei*, dar însăşi simpla lor existenţă, ca să nu mai vorbim de excelentele lor creaţii la monumentele menţionate, reprezintă un adevărat gir pentru calitatea picturii ce împodobea ctitoria favorită a domnului.

În privinţa inspiratorului prezumtival frescelor de la Probota lucrurile sunt mai simple. Acesta se presupune

căa fost mitropolitul Grigore Roşca, o vreme egumen al mănăstirii în discuţie. Ca şi Macarie la care ne-am referit, Grigore Roşca era unul dintre sfetnicii de nădejde ai voievodului. Era, de altfel, şi văr cu acesta şi este de presupus că în probleme de teologie şi de artă avea de spus un cuvânt greu de vreme ce chipul lui apare zugrăvit în pridvor, lângă intrare. O altă imagine a sane întâmpină, de astă dată, pe peretele exterior tot lângă intrare, la Voroneţ unde, cum se ştie, a contribuit cu o însemnată dalanie, el adăugând ctitoriei lui Ştefan cel Mare un pridvor închis şi dispunând zugrăvirea pereţilor exteriori ai acestui lăcaş. Sunt acestea motive care i-au determinat pe cercetători, începând cu Petru Comarnescu, să-l considere pe mitropolit inspiratorul programului picturii exterioare. În orice caz, chiar dacă nu este singurul iniţiator al acestui program, Grigore Roşca putea să fie, alături de Macarie, alături poate şi de Elena doamna şi chiar de Rareş însuşi, unul dintre inspiratori.

La alţi doi ani de la zugrăvirea Probotei, venea rândul să fie pictată în interior ca şi în exterior *biserica Sf. Gheorghe din Suceava*. Remarcabile sunt aici, prin dimensiunile lor cu adevărat monumentale, scenele din ciclul cristologic. Procesul de creşterii în înălţime a registrelor consacrate *Patimilor*, început încă de pe vremea lui Ştefan cel Mare şi răspunzând creşterii pe verticală a monumentelor, atinge aici apogeul. Ca viziune şi stil compoziţiile se înscriu pe linia celor de la Dorohoi şi Hârlău.

La *biserica suceveană* s-a păstrat ceva mai bine şi pictura exterioară. S-ar putea chiar trage concluzia că, pe măsură ce înaintau în timp, zugravii îşi perfecţionau neîncetat tehnica. Aşa se face că, după bisericile de la *Hârlău*, *Probota* şi *Sf. Gheorghe din Suceava*, ne întâlnim în sfârşit cu un ansamblu de pictură exterioară foarte bine păstrat. Este vorba de *biserica de la Humor*, ctitorie a logofătului Teodor Bubuiog. Ea va fi urmată de alte opt biserici cu fresce exterioare, cinci dintre ele relativ bine păstrate, şi anume *Moldoviţa* (1535), *Arbore*, *Voroneţ* (1547), Râşca şi – trecând numai cu un an peste pragul secolului al XVI-lea – *Suceviţa* cu care, ca şi în arhitectură, se încheia un ciclu, se epuiza o experienţă.

Trecând la analizarea ansamblurilor ce decorează lăcaşurile menţionate, este momentul să facem unele

Humor, *Arhanghelul Mihail goneşte armata siriană*

Humor, *Martiriul sfinţilor Maxenţiu, Clement şi Vasilisa*

consideraţii despre fenomenul de excepţie pe care-l prezintă pictura exterioară în cadrul artei moldoveneşti şi despre ecourile stârnite de ea printre specialiştii din lumea întreagă.

Pictură exterioară a mai existat şi în alte ţări şi epoci. Se citează de obicei cazuri din Bulgaria şi Serbia, iar unii cercetători le pun pe cele din Moldova în dependenţă de acelea din ţările balcanice amintite. Aşa procedează, de pildă, Paul Henry şi André Grabar, primul privind spre Bulgaria, iar cel de-al doilea spre Serbia[116]. Alţi cercetători au mers în căutarea originilor respectivului procedeu şi mai departe. Un

Humor, *Elena Doamna*, detaliu din portretul votiv

exemplul dă Strzygowski, care găseşte o sursă în arta iraniană, pe unde ea vine aproape şi anumele Trepizonda[117]. Nici Occidentul n-a fost lăsat în afara discuţiei şi P. Schweinfurth îl consideră a posibilă sursă, deoarece şi în unele ţări apusene s-au văzut picturi exterioare[118]. Un lucru s-a ignorat însă: faptul că, spre deosebire de apariţiile sporadice şi întâmplătoare ale unor compoziţii izolate, în special în zona portalului, cel mai adesea în timpanul acestui absericile moldoveneşti în cauză erau şi unele mai sunt şi astăzi împodobite cu fresce pe toată suprafaţa faţadelor. Deci inovaţia introdusă aici este de proporţii, ea permiţând să se vorbească pe bună dreptate de un fenomen cu totul original. Au şi făcut-o unii cercetători români. Gh. Balş, V. Grecu, V. Vătăşianu au atras atenţia – primii doi încă din perioada interbelică – asupra caracterului original al frescelor exterioare din Moldova de nord. Nici ei însănu le-au înţeles pe deplin semnificaţia n-au întrezărit mobilul care i-a determinat pe ctitori şi pe meşteri zugravi să se extindă în afara monumentului ceea ce părea până atunci firesc doar pentru interiorul lui, adică să zugrăvească nu un decor floral sau geometric cu un parament care să le imite pe cele din cărămidă, cum se mai văzuse chiar în Moldova, nu o scenă-două, ci întregul edificiu de la soclu până la acoperiş pe toţi pereţii, drepţi sau curbaţi, pe contraforţi chiar. S-a văzut de obicei în această inovaţiune expresia unei preferinţe a românilor pentru culoare, deci un factor subiectiv de ordin pur estetic. Chiar şi când atribuiau un rol educativ picturii exterioare comentatorii din trecut se gândeau la cel strict religios. Este drept, în câteva scene, cum este aceea cu *Asediu Constantinopolului* s-au văzut şi unele aluzii la lupta dusă împotriva agresorilor otomani. P. Henry şi A. Grabar au atribuit tocmai asemenea semnificaţii de ordin politic unor compoziţii desfăşurate pe zidurile exterioare ale *Moldoviţei* şi *Humorului*, ale *Arborelui* şi *Voroneţului*[119]. Aceştia erau însă şi ei departe de a da o explicaţie logică şi cuprinzătoare valabilă pentru ansamblurile de frescă în întregul lor. O asemenea explicaţie a fost dată abia în deceniul şaptelea al secolului trecut. Cel care – după o cercetare exhaustivă a tuturor factorilor sociali şi politici, literari şi artistici, coroboraţi cu învăţăturile Bisericii şi priviţi în comparaţie cu situaţia din întreaga sferă a artei bizantine – a reuşit să descifreze semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti, să găsească, cu alte cuvinte, cheia mesajului transmis a fost Sorin Ulea[120]. În studiile sale de o rară erudiţie şi de o excepţională bogăţie de idei, acesta a construit un adevărat eşafodaj, care ne permite astăzi să vedem în programul picturii respective nu o bizarerie, nu „un lucru în sine", ci un manifest propagandistic închegat şi coerent, logic şi sistematic. Un astfel de manifest putea să apară numai într-o conjunctură politică anume, iar în vremea domniei lui Petru Rareş se creează tocmai o asemenea conjunctură. Concret, era vorba de mobilizarea spiritelor pentru campania antiotomană în pregătire. Acestă fiind ţelul, trebuia ales şi mijlocul cel mai adecvat. Nu era vorba, firească, de a inventa subiecte noi. Biserica elaborase teme şi scheme iconografice. Ceea ce au făcut cu multă pricepere zugravii moldoveni şi inspiratorii lor – înalţi prelaţi şi cărturari ca Macarie şi Grigore Roşca – a fost să aleagă temele potrivite, să le dea redactări noi, adecvate, să le amplifice pe unele, să le înlănţuie într-o anumită ordine şi să le trateze în chipul cel mai expresiv, în formele şi culorile cele mai armonioase şi în manieră cea mai măiestrită. Ne-au rămas din vremea lui Petru Rareş opere care au făcut faima internaţională a bisericilor din nordul Moldovei.

Cu unele variaţii de la monument la monument, în funcţie de dimensiunile acestora şi de timpul când au fost zugrăvite, principalele teme pictate pe pereţii exteriori sunt cele pe care le vom enumera. Mai întâi, o aşa-zisă *Rugăciune a tuturor sfinţilor* sau *Cinul*, cum i se mai spune, care acoperă absidele. Pe axul altarului sunt zugrăvite una sub alta diferite ipostaze ale divinităţii: *Cel vechi de zile* (sub înfăţişarea lui *Iisus pe tron* sau a *Pantocratorului*), *Mandylion*, eventual *Mieluljertfei* sau *Emanuel în potir*, alteori *Maica Domnului Platytera* sau vreun sfânt oarecare. Orânduiţi pe mai multe registre (şase la Voroneţ), în chenare care formează adevărate arcade, se înşiruie, îndreptaţi spre axul altarului în atitudine de rugăciune, un întreg popor de personaje reprezentând deopotrivă ierarhia cerească şi pe ceapă mântească: arhangheli, serafimi, profeţi cu filactere desfăşurate în mâini, apostoli, Părinţi ai Bisericii, martiri, schimnici. Această procesiune a fost interpretată ca o invocaţie pentru mântuirea Ţării Moldovei, ca un vast *Deisis* rivalizând cu cel al iconostaselor apărute în bisericile ruseşti la începutul secolului al XV-lea, pe vremea lui Andrei Rubliov şi cu concursul acestuia.

Se ştie că redactări modeste ale *Cinului* apar frecvent şi în arta occidentală, dar, cum ne încredinţează V. Vătăşianu, nicăieri nu se ajunge la amploarea căpătată de această temă în Moldova[121].

O altă temă cu caracter cvasiobligatoriu este cea de pe pereţele sudic reprezentând *Imnul acatist*. Este tema a cărei adresă antiotomană este cea mai precis exprimată şi al cărei ascuţiş satiric este de departe cel mai incisiv. Cum se ştie, *Acatistul Maicii Domnului*, prezent, cum am văzut, în pictura din Ţara Românească la *Cozia* şi *Snagov*, capătă în Moldova lui Petru Rareş o dezvoltare fără precedent. În plus, în afară de cele 24 de scene tradiţionale, menite să glorifice faptele Mariei şi ilustrând un număr egal de strofe, Acatistul Maicii Domnului de la mănăstirile Humor şi Moldoviţa mai cuprinde o scenă şi anume *Asediul Constantinopolului* – ilustrarea unei strofe adăugate ulterior imnului compus înainte de secolul al VII-lea. Tocmai această scenă a şi devenit, la bisericile mănăstirilor menţionate, vârful de lance al programului iconografic respectiv înţelesca armă antiotomană. Episodul cu *Asediul Constantinopolului* rezultă de fapt o întâmplare petrecută la anul 626 d.Hr. când, asediat de perşi, oraşul împăratului Constantin a fost salvat, chipurile, de intervenţia miraculoasă a Fecioarei.

Foarte bine păstrată la *Moldoviţa*, această scenă anticipează cu succes genul batalist întrucât, în afară

Humor, *Petru Rareş*, portret votiv

Humor, *Baia copilului*

de procesiunea celor care poartă icoana *Maicii Domnului Îndrumătoarea* (Hodighitria) și înfrumusețată cu imaginea lui Hristos imprimată în mod „miraculos" pe ea (*Mandylion*), totul amintește de o cetate asediată, din ale cărei turnuri se trage cu arcul și cu tunurile în corăbiile ce se scufundă, în timp ce din partea opusă se îndreaptă spre cetate cavaleria asediatorilor cu padișahul în frunte.

Folosindu-se de această temă iconografică tradițională la Constantinopol, zugravii moldoveni-i-au înlocuit pe perși cu turci și aceasta este evident, nu dintr-o eroare cum au crezut unii comentatori [122] și nici printr-un anacronism tipic medieval, cum au crezut alții [123], ci printr-o adaptare a temei respective la realitățile Moldovei, cum judicios consideră Sorin Ulea. Descifrând limbajul simbolic medieval, acesta a văzut în scena *Asediului* o invocație divinității pe care a formulat-o în felul următor: „Așa cum Fecioara i-a ajutat odinioară pe bizantini să-i înfrângă pe asediatorii perși, tot așa astăzi să-i ajute pe moldoveni să-i înfrângă pe cotropitorii turci" [124], cetatea asediată fiind Constantinopolul, dar și Suceava, cu înțelesul de Moldova. În sprijinul acestei ipoteze este evocat și faptul că la *biserica mănăstirii Humor*, în întâmpinarea cavalerie inamice galopează un oștean purtând pe capo cușmă tipică pentru boierii moldoveni, care străpunge cu sulița un spahiu. Încă din 1922, de asupra călărețului moldovean s-a descifrat o semnătură Toma. Or, cum există un document emis în capitala Moldovei în 1541 de către un personaj care se recomandă drept „Toma zugrav din Suceava, curteanal slăvitului și măritului domn moldovean Petru Voevod", n-a trebuit să se forțeze deloc nota pentru a se vedea în vitezul oștean din compoziția *Asediului* un autoportret al zugravului, știut fiind că istoricul artei se întâlnește de obicei cu obiceiul pictorilor de a-și adjudeca roluri – și încă dintre cele convenabile – în compozițiile cu mai multe personaje. În plus, bisericile din cetate sunt de stil moldovenesc și nu bizantin, ceea ce dovedește că zugravul, deși ne arăta chipurile, Constantinopolul, ne invita să vedem Suceava. Prin urmare, punând semnul egalității între Constantinopol și Suceava – prin extindere, Moldova –, autorul frescelor milita evident pentru apărarea țării sale, mobilizându-i la luptă și inspirându-le încredere în izbânda tuturor concetățenilor care priveau fresca-manifest.

Gestul oștean victorios din scena *Asediului* este reluat de zugravul Toma, pe același perete, în stânga *Imnului acatist*. În imaginile a patru sfinți militari călăricare-și răpun dușmanii. O tematică atât de belicoasă, reluată, de altfel, numai cu modificări foarte neînsemnate și la *Moldovița*, în 1537, la numai doi ani după zugrăvirea *Humorului*, deci în chiar ajunul invaziei otomane în Moldova (1538), când pregătirile, inclusiv propagandistice pentru organizarea rezistenței armate erau în toi, dovedește fără putere de tăgadă caracterul premeditat, calculat până în cele mai mici amănunte al introducerii în tema *Asediului*, și, de fapt, a întregului program iconografic din vremea

Humor, *Sfinți ierarhi*

lui Rareş. Că este aşa o dovedeşte şi faptul că la *biserica Arbore*, zugrăvită în 1541, decidupă înfrângerea lui Rareş de către turci, când interpretări precum cele date *Asediului* la *Humor* şi *Moldoviţa* îşi pierduseră sensul şi motivaţia, perşii nu mai sunt substituiţi de turci şi nici Constantinopolul de Suceava. Base şi precizează printr-o inscripţie numele asediatorului, Chosroes. În virtutea inerţiei, nu se renunţă cu totul la scena respectivă, ci numai la semnificaţia ei, legenda fiind ilustrată ca atare. Peste câţiva ani însă, în 1547, când se zugrăveşte în exterior *Voroneţul* şi când Rareş nici nu mai era printre cei vii, la *Imnul acatist* şi la scena *Asediului* se renunţa cu desăvârşire. Ideea de rugăciune, de implorare a divinităţii pentru ocrotirea Moldovei s-a păstrat în continuare. Un conţinut de viaţă, un conţinut politic chiar, pictura moldovenească a continuat să reflecteze şi în cadrul celorlalte monumente. Niciodată nu se va mai reveni însă la acuitatea cu care s-a pus, în anii decisivi ai organizării rezistenţei armate împotriva cotropitorilor, problema mobilizării spiritelor prin imagini asemenea celor de la Humor şi Moldoviţa.

Moldoviţa, *Asediul Constantinopolului*, detaliu

Moldoviţa, *Asediul Constantinopolului*, detaliu

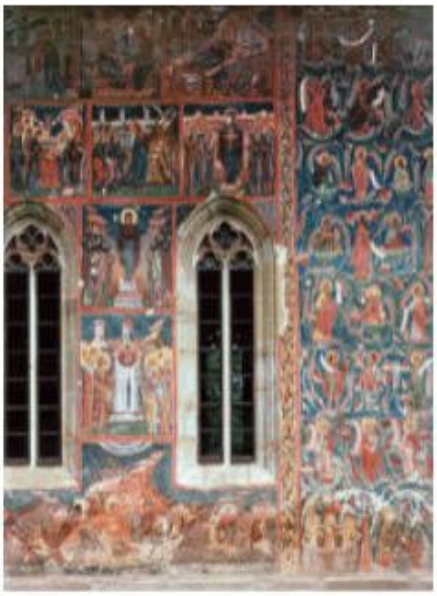
O altă temă importantă plasată de regulă pe faţada de sud a monumentelor o reprezintă *Arborele lui Eseu*, numit şi *Arborele genealogic*. Compoziţia este una dintre cele mai ciudate din întregul repertoriul frescelor exterioare. Asemenea unui covor înflorat, ea se desfăşoară ca un arbore din care se ramifică, şerpuind în toate sensurile, vrejuri ce unesc un fel de alveole formate din flori şi din frunze, cel mai adesea semipalmate. În cadrul acestor alveole e înfăţişat câte un personaj sau chiar câte o scenă. Ideea ansamblului este să sugereze descendenţa lui Iisus din regii Israelului şi prevestirea venirii lui pentru „mântuirea" neamului omenesc. Printre personaje figurează în loc de cinste Maria, apoi regii iudei, descendenţii imediaţi ai lui Iesei din pântecele căruia creşte arborele. Apar apoi profeţii şi reprezentanţii celor două sprezece triburi, precum şi mai multe scene neo- şi veterotestamentare ca: *Moise primind tablele legii*, *Regina din Saba*, *Blestemul Ierusalimului*, *Scara lui Iacob*, *Naşterea lui Iisus*, *Înălţarea* etc.

În preajma *Arborelui lui Eseu* formând un fel de bordură a acestuia apar şi figurile unor filosofi şi scriitori antici, prevestitori, chipurile, şi ei ai venirii Mântuitorului – Socrate, Pitagora, Platon, Aristotel ş. a. apar astfel cu filacterele desfăşurate în mâini şi cu coroane regale pe cap.

Nelipsită din pictura monumentală a bisericilor zugrăvite în timpul domniei lui Petru Rareş este şi tema *Judecăţii de Apoi*. Ea apare fie pe peretele de vest al lăcaşului, ca la Voroneţ, fie, când exonartexul este deschis pe peretele de răsărit al acestuia fie pe peretele de sud.

Asupra originii acestei teme nu pot fi discuţii. Ea apare frecvent în arta occidentală ca şi în cea bizantină, moldovenii inspirându-se după cum se crede, din modele de la Athos. S-au inspirat, dar nu au copiat. În fond, ei au ajuns la redactări proprii, cu accente speciale pe anumite aspecte cu suprimarea unor amănunte irelevante pentru demonstraţia urmărită de zugravi.

Compoziţia cea mai amplă, cel mai bine păstrată şi care pune cel mai bine în valoare ideea de bază este cea de la *Voroneţ*. Aici sunt figurate, în centru sus, porţile raiului cu *Celve chi de zile* încadrat de semnele zodiacului. Urmează un nou registru având-l în centru pe Iisus cu judecător suprem, înconjurat



Moldovița, *Scene din Acatistul Maicii Domnului*

Moldovița, *Iisus adorat de arhangheli*

de gardaîngerească și având de-a dreapta și de-a stânga sa pe Maria și pe Ioan Botezătorul ca intercesori pentru a obține iertarea oamenilor. Un *Deisis* deci. Dar unul foarte dezvoltat pentru că, de o parte și de alta a scaunului judecății, se află și apostolii așezați pe niște lavițe lungi, escortați de cete îngerești.

În registrul următor, centrul este ocupat de tronul *Etimasia* de la picioarele căruia au îngenunchiat Adam și Eva. Deși formal tot simetric și acest registru, prin conținut el este deja divizat în două părți opuse. Astfel că, în timp ce în stânga sunt grupurile drepților, în dreapta sunt celelalte necredincioși lor evrei, turci, tătari și armeni. Dacă primii purtau stigmatul persecutorilor și torționarilor lui Hristos, iar celelalte două grupuri erau considerați vrăjmașii Moldovei, armenii – creștini și ei – erau plasați printre damnați în legătură cu prigoana ce se dezlănțuise împotriva lor nu atât din considerente religioase, cât tot din motive politice căci, în fața Reformei ce începuse să pătrundă în Transilvania, domnia se temea de orice erezie în stare să zdruncine integritatea și unitatea Bisericii – aliata cea mai de nădejde a statului feudal.

Simetria este cu totul abolită în registrul următor – aici și formal – pentru că, în timp ce drepții iau calea raiului unde îi așteaptă Sf. Petru, în partea stângă a peretelui, păcătoșii sunt antrenați de râul de foc ce pornește de la picioarele lui Hristos și se revarsă lărgindu-se până la baza compoziției spre dreapta. Unele episoade sunt pe cât de naive, pe atât de amuzante. Avem în vedere vânzoleala anticilor diavoli din preajma tronului, care, în scopul de a obține cât mai mulți clienți, trișează în fel și chip, bat rărăgând de cumpăna cântarului judecății, ba aruncând hoi păcătoși în talger, spre mânia îngerilor păzitori, a arhanghelului Mihail, în special, care îi alungă cu sulițele pe ucenicii lui Satana. Amuzante sunt și scenele din munți și de pe mare, cu jivine ce vomită părți din organele celor mâncați când vaiă în timp ce alte suflete, un fel de mumii, ies pur și simplu din mormintele deschise în ziua judecății la semnalul îngerului care sună dintr-un fel de bucium. Cât privește raiul, este de reținut aici vegetația abundentă și exotică stilizată ca în pictura naivă. Naivă este și reprezentarea drepților ținuți în poală de marii patriarhi Avram, Isac și Iacob.

Și asupra semnificației acestei teme s-au purtat discuții. Multă vreme s-a crezut că finalitatea ei este exclusiv religioasă, menită fiind să avertizeze pe credincioși asupra consecințelor nefaste pe care le-ar avea abaterea de la dreapta credință, adică erezii-le de tot felul. Nu întâmplător marii eretici Arie și Nestorie apar printre păcătoși. La fel, persecutorii creștinilor: Irod, Irodiada, Maximian; la fel Iulian

Voroneţ, *Judecata de Apoi*

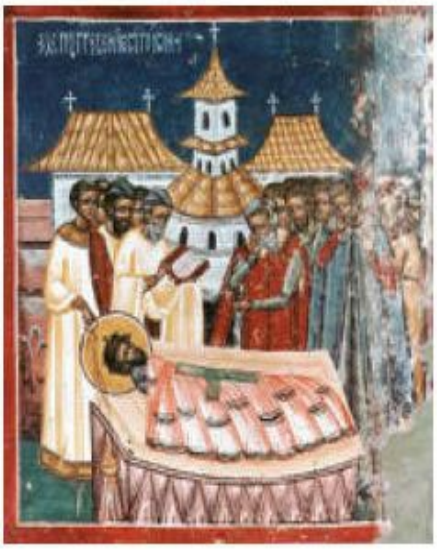
Apostatul. Dar toţi aceştia apar şi în compoziţiile din alte ţări străine. Noua era, în *Judecata de Apoi* tratată de artiştii moldoveni, introducerea grupurilor de turci şi tătari şi încăla proporţii ce fac din ei centrul de atracţie al compoziţiei. De aici şi concluzia – trasă tot de Sorin Ulea – că zugravii moldoveni au prelucrat în aşa fel tema tradiţională respectivă încât „au transformat-o într-un instrument de activizare a maselor în scopurile politice ale domniei", fiind continuarea firească a celor lalte teme ale programului iconografic[125].

Voroneţ, *Grup din Judecata de Apoi*

Ca mici variaţii ale unui program în linii mari unitar şi coerent la monumentele cu pictură exterioară apar şi alte teme, alte personaje sau au căpătat redactări mai vaste unele episoade peste care se trecea uşor în cazul altor ansambluri. Este cazul, printre altele, al temei pur moldoveneşti, tratate nicăieri în afara Moldovei, a *Vieţii şi martiriului Sf. Ioan cel Nou*. În vremea lui Rareş acest sfânt s-a acordat o mare însemnătate, fiind plasat printre marii sfinţi militari ca unul dintre luptătorii şi intercesorii de bază, cu un cuvânt greu în *Rugăciunea tuturor sfinţilor* înălţată pentru salvgardarea ţării.

La *Voroneţ* legenda lui Ioan cel Nou dobândeşte o importanţă cardinală ilustrată prin 12 imagini

Voroneţ, *Adam arând pământul*



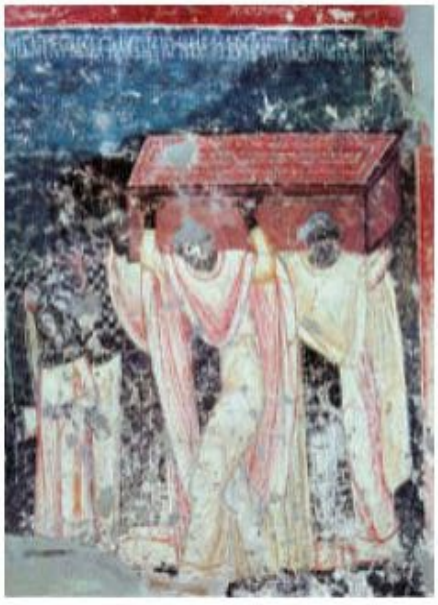
Voroneţ, *Scenă din viaţa Sfântului Ioan cel Nou*

plasate chiar în jurul intrării în biserică, luând locul *Imnului acatist* care, după moartea lui Petru Rareş şi în condiţiile guvernării filoturce a lui Iliaş Rareş – turcitul –, nu mai putea fi zugrăvită. Destul de minore, ostentativ ilustrative, lipsite de monumentalitate, scenele de martiraj în care turco-tătarii sunt stigmatizaţi ca torţionari ai sfântului sunt compensate de imaginea cu adevărat monumentală, compusă din două grupuri elegant ritmate, a *Aducerii la Suceava a moaştelor Sf. Ioan cel Nou*. Această scenă de pictură istorică în care apar Alexandru cel Bun şi suita sa în faţa cetăţii de scaun ne aminteşte şi mai insistent despre caracterul pragmatic, concret, legat de viaţa reală, al picturii moldoveneşti din perioada clasică.

Acelaşi lucru ni-l aminteşte, la *Voroneţ*, portretul mitropolitului Grigore Roşca, din iniţiativa căruia a fost zugrăvită pe dinafară ctitoria lui Ştefan. Nu în biserică, precum alţi ctitori în portrete votive tradiţional concepute, nu cu chivotul bisericii în mână în atitudine de prosternare, ci pe peretele exterior aproape de intrare şi cu faţa spre privitor, cu un filacter în mână, alături de Daniil Sihastrul pe care-l consideră mentorul său spiritual.

Mai sunt şi alte teme inventate sau altfel prelucrate încât abia dacă mai amintesc de modelele bizantine sau balcanice de la care au pornit. Printre scenele inedite sunt unele la *biserica Arbore* care narează episoade din viaţa Sf. Gheorghe (primirea sala palat şi banchetul dat de împărat, în urma salvării fiicei sale).

La *Humor* se află apoi povestite cu lux de amănunte, în douăzeci de episoade pe peretele sudic, *viaţa şi minunile Sf. Nicolae*. Făcând legătura între această temă atât de dezvoltată şi *Imnul acatist* din apropiere, ştiind că la Sinodul ecumenic de la Niceea (325) marele ierarh Nicolae l-a combătut cu tărie pe ereticul Arie care contesta divinitatea Mariei, ceea ce, în



Voroneţ, *Aducerea moaştelor Sf. Ioan cel Nou*

secolului al XVI-lea, făceau şi reformatorii protestanţi, Vasile Drăguţa văzut în programul picturii de la Humor şi în general în pictura moldovenească a epocii şi o ripostă dată Reformei prin reafirmarea energică a cultului Fecioarei[26], cult pe care-l promovează şi alte înfăţişările ale Mariei. Sunt, de pildă, citate ca având rostul de glorificarea Fecioarei şi totodată de implicarea ei în ocrotirea Moldovei compoziţiile cu *Maica Domnului* de tipul *Eleusa* (Îndurătoarea)[27] – cel mai tandru chip simbolizând maternitatea în Evul Mediu. Ţinând Pruncul strâns lipit de obrazul ei, înconjurându-l cu dragoste şi temându-se parcă de soarta lui viitoare, Maria reprezintă într-o lectură dublă, şi ocrotitoarea cu aceeaşi dragoste de mamă a oamenilor buni şi drepţi. În bisericile pictate în vremea lui Rareş cu excepţia primelor două, Maica Domnului de tip Eleusa apare chiar în timpanul portalelor în locul rezervat de obicei icoanelor de hram, iar la *Arbore*, în centrul absidei altarului spre care se îndreaptă cortegiile de sfinţi.

Nu mai puţin originale sunt soluţiile de transpunere practică în imagini a ideilor nutrite de autorii acestor fresce. În această privinţă s-a observat o masivă intruziune a unor elemente sugerate de chiar mediul ambiant în care trăia, de arta populară a ţăranului, uneori. Costumele de epocă îmbrăcate de dregătorii de la curte apar nu o dată în compoziţii, chiar atunci când zugrăvesc nu scene locale, cum ar fi *Aducerea moaştelor Sf. Ioan cel Nou la Suceava*, ci episoade din Vechiul şi Noul Testament. S-au putut identifica, de pildă, căciuli şi cojoace moldoveneşti, bucium, cobză, de asemenea moldoveneşti apoi o horă de-a noastră, iar pe peretele nordic de la Voroneţ, Adam în faţa arându-pământul şi secerând, iar Eva torcând amintesc de îndeletnicirile ţăranilor şi ţărăncilor de la noi, cu unelte văzute de zugravi în gospodăria ţărănească.

În timp ce pictura exterioară a bisericilor din timpul lui Rareş şi a urmaşilor săi imediaţi era subordonată în întregime unui scop laic, dar sfânt, dacă ne gândim că era vorba de apărarea bunului cel mai de preţ – independenţa ţării –, pictura interioară a monumentelor amintite a fost lăsată, cu puţine excepţii, să-şi îndeplinească rostul ei primordial tradiţional: de educare religioasă a credincioşilor – monahi şi mireni.

Voroneţ, *Portretul lui Grigore Roşca* şi alte scene

Vorbind despre programul picturii interioare, nu vom remarca decât unele scene importante sub aspectul iconografic sau pur estetic. La Humor, de pildă, atrag atenţia prin elementele de realism şi de firesc pur uman scenele cu *Spălarea picioarelor*, în care Hristos poartă un şorţ, iar Ioan îşi descheie cu un gest familiar sandala şi *Cina cea de taină*, în care luda se detaşează de restul apostolilor prin preocuparea exclusivă pentru bucatele de pe masă. O frumoasă compoziţie este la Humor, *Cina din Mamvri* (*Ospeţia lui Avraam*) tratată şi de Andrei Rubliov, în vestita *Troiţă* cu care Petru Comarnescu a şi asemuit realizarea de la Humor.

Cu totul remarcabile este, la Humor, portretul votiv înfăţişându-i pe Petru Rareş pe doamna Elena şi pe fiul lor Ştefan, între aceştia şi *Hristos petron* aflându-se *Maica Domnului* cu intercesoare. Portretele donatorilor s-au păstrat relativ bine şi prezintă trăsături ce le individualizează. Părul vâlvoi al voievodului, chip bucălat, mustaţă scurtă, privire luminoasă, încrezătoare, iar la Elena – nasul acvilin, moştenit de la strămoşii ei sârbi, ochii mari negri. Este limpede că în calitatea sa de curtean, Toma din Suceava a văzut de nenumărate ori şi îi cunoştea bine pe suveranii săi. În afară de aceasta, fără să se rupă de canonul care reglementa ţinuta, atitudinea donatorilor în momentul daniei, zugravul n-a putut face abstracţie nici de unele cuceriri ale Renaşterii în concepţia despre om – iar cei doi ctitori prin operă lor de mecenat artistic aminteau de oamenii Renaşterii – şi în tratarea formelor, deopotrivă.

Humor, *Anastasia Bubuiog*, portret votiv

În timp ce Rareş şi familia sa apăreau la Humor ca sprijinitori ai construirii acestui edificiu, pe pereţii gropniţei au mai fost zugrăvite încă două portrete votive, ale ctitorilor de fapt ai lăcaşului – unul îl reprezintă pe Teodor Bubuiog şi un altul pe al jupânesei Anastasia, ambii în somptuoase veşminte de ceremonie brodate cu fir de aur.

Trecând din camera mormintelor în pronaos, ceea ce uimeşte mai mult aici este decoraţia bolţii. Pe un albastru închipuind cerul se profilează imaginea Maicii Domnului de tipul *Vlaherniotissa* (numele vine de la cartierul Vlaherne din Constantinopol). În jurul ei sunt pictate o horă de îngeri şi un cortegiu de douăzeci şi patru de profeţi cu filactere desfăşurate, pentru ca pe pandantivi să se înscrie figurile celor patru sfinţi melozi: Cosma, Ioan Damaschinul, Teofan şi Iosif. Căutând echivalenta acestei compoziţii, Paul Henry a putut mărturisi până la urmă că „în toată arta creştină sunt puţine opere care prin justeţea trăsăturilor şi vigoarea atitudinilor şi, înainte de toate, prin subtilitatea înlănţuirilor, prin folosirea registrelor şi prin simetria ansamblului să poată oferi ceva mai satisfăcător pentru cel mai exigent ochi". După opinia învăţatului francez, artistul de la Humor „părea fi regăsit, fără caznă, mareea tradiţie bizantină şi sensul profund al compoziţiei arhitecturale ce caracterizează, de pildă, baptisteriul ortodocşilor de la Ravenna".

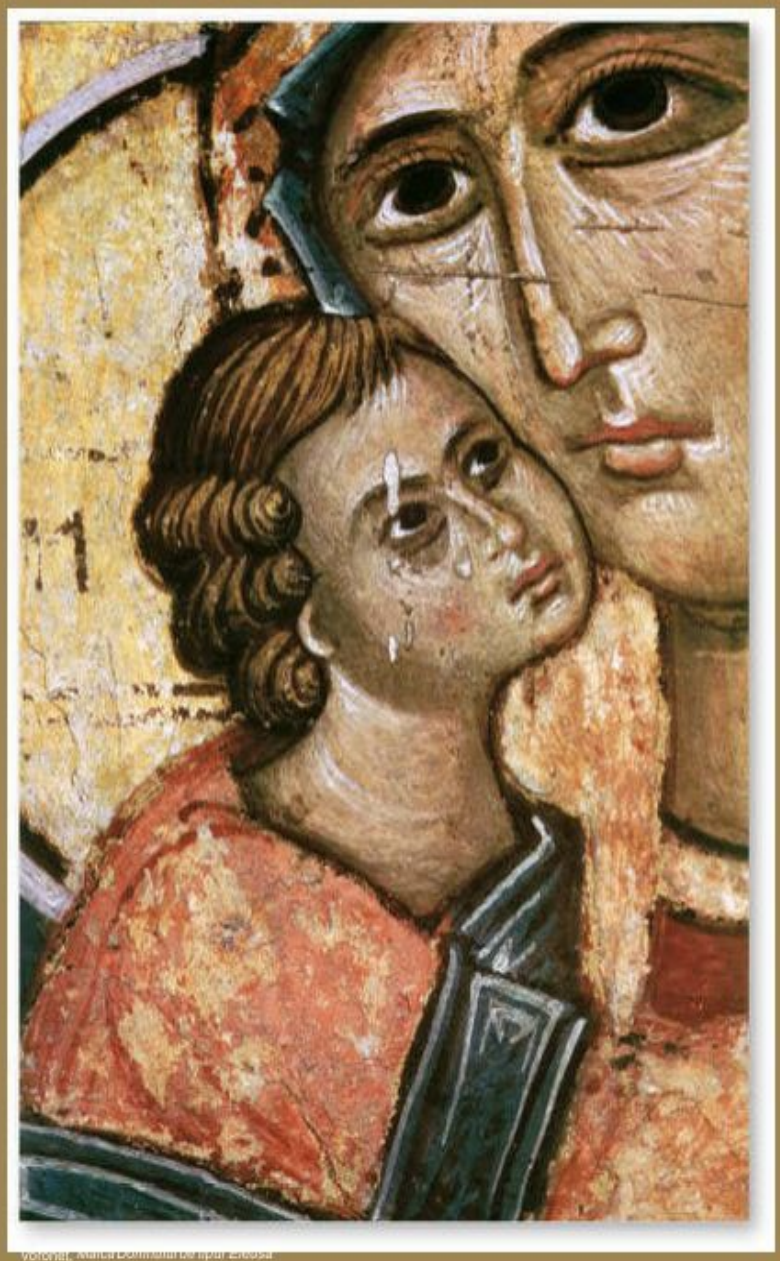
Întrucât la Humor, ca şi la Moldoviţa, pridvoarele fiind deschise peretele de vest nu mai oferă o suprafaţă compactă cum întâlnim la Voroneţ, compoziţia *Judecăţii din urmă* a fost plasată în pridvor pe peretele dinspre pronaos pe stâlpii pridvorului fiind zugrăvite alte scene care nu s-au păstrat.

Apropiate în timp (doi ani diferenţă) şi foarte asemănătoare, dintre toate bisericile pictate, ele având cele mai multe elemente comune, ctitoriile de la Humor şi Moldoviţa par a fi fost zugrăvite de aceeaşi echipă de meşteri. I se atribuie lui Toma din Suceava, singurul cu identitate precisă, principalul rol. Astfel, la Humor, judecând după stil, se crede că el ar fi autorul picturilor din naos, din absida altarului, din pridvor şi de pe faţada sudică a altor doi zugravi aparţinându-le scenele din gropniţă, din pronaos şi de pe restul faţadelor. Toţi cei trei sunt artişti de primă mână, fiecare cu personalitate şi cu temperamentul lui. Cel care a pictat în gropniţă, de pildă, trădează o formaţie mai strâns legată de arta misticizantă, desenul fiind mai rigid, coloritul mai puţin armonios, lucru care a ieşit clar la suprafaţă după ce, în anii 1971–1972, cu concursul unor specialişti de la centrul de restaurare de pe lângă UNESCO picturile din gropniţă au fost curăţate de fum şi redate în toată prospeţimea coloritului lor.

Unei manier egrafice rigide, care nu suportă comparaţia cu portretul votiv de la Humor, îi aparţine cel de la Moldoviţa din care a dispărut picturalitatea plină de vibraţie şi de căldură de pe chipurile individualizate ale ctitorilor, lăsând loc unor imagini schematice şi rigide, zugravul fiind preocupat aici mai mult de costumaţia pe care a vrut-o mai strălucitoare, de coroanele mai bogate ale personajelor printre care apare şi cel de-al doilea fiu al domnului.

Atelierului condus de Toma din Suceava se crede a-i fi aparţinut şi picturile de la *biserica Adormirii din Baia*, care nu s-au păstrat fi nsă într-o stare bună.

Stilistic, printre monumentele cu pictură exterioară se distinge, printr-o factură mai modernă, prin



Arbore, *Biserica Tăierii capului Sf. Ioan Botezătorul*

monumentalitatea imaginilor, prin darul compoziţional cu care era înzestrat zugravul şi, nu în ultimul rând, prin coloritul în care nota dominantă o constituie un anumit verde-albăstrui ceruleum - *ansamblul pictural de la biserica Arbore* Construită în cădin anul 1508 ca paraclis al curţilor boiereşti ale pârcălabului Luca Arbore, credincios sfetnic al lui Ştefan cel Mare, dar conjurat în complotul organizat de boieri împotriva nepotului acestuia Ştefăniţă, *biserica Arbore* a fost zugrăvită abia în 1541 când ctitorului îi căzuse de mult capul sub barda călăului.

Săvârşeşte pictura de aici un zugrav de excepţie dintre acei a căror istoria medievală românească au le-areţinut decât numele, şi aceasta în cazul cel mai fericit pentru că mulţi mari talenţi au rămas într-un anonimat de nepătruns. Aşadar, meşterul ui de la Arbore îi cunoaştem numele. El este Dragoş Coman, fiul unui popă din Iaşi, şi a primit, cum glăsuieşte o inscripţie din biserică, 20 de galbeni tătăreşti pentru decorarea cu fresce a lăcaşului unde se odihneau ctitorul şi fiii săi Teodor şi Nichita.

Deoarece biserica a stat mai multe decenii fără acoperiş, ploile au spălat în bună parte şi pictura interioară, nu numai pe ceade pe pereţii exteriori. În exterior, pictura s-a păstrat cel mai bine pe peretele vestic, la adăpostul unei arcade şi pe peretele sudic. Pe cel nordic ea a dispărut complet, iar pe absidă a rămas numai culoarea albastră care descrie siluetele fantomatice ale sfinţilor, suficient însă pentru a ne da seama de graţia şi eleganţa liniilor, a gesturilor.

Tematic, pictura exterioară nu diferă nici ea prea mult de a celorlalte biserici din vremea lui Rareş. Numai câteva din tre ele, cum este *Asediul Constantinopolului*, nu mai permit o lectură dublă cu implicaţii pentru Moldova, căci o inscripţie arată clar că este vorba despre episodul din 626 când asediatorii erau în adevăr perşii.

În schimb, o amploare pe care nu o cunoscuseră celelalte monumente capătă tema apocrifă *Vămile văzduhului*, de mare circulaţie în Evul Mediu românesc, mai ales în cel monastic. Cum a arătat Paul Henry, *Vămile văzduhului* sunt o creaţie folclorică moldovenească din spusă doar în pictura din nordul Moldovei. Este o temă eshatologică având o bârşaie în viaţa Sf. Vasile cel Nou. Ucenicul acestuia, Grigore, ar fi avut viziunea unei bătrâne moarte mai de mult care-ar fi povestit cum, în drumul spre rai, a trebuit să treacă prin 24 de vămi la care demonii îi disputau sufletul pentru fiecare păcat. În drumul ascendent spre un turn cu 12 etaje, sufletul este

însoţit de doi îngeri păzitori, mai spune povestea, iar de acolo porneşte o scară – aşa-zisa scară a lui Ioan Scăraru (Climax).

O altă temă folclorică apocrifă transpusă exclusiv în pictura moldovenească este *Zapisul lui Adam cu diavolul*, de sorginte bogomilică, interzisă în Biserica Ortodoxă oficială, dar admisă în Moldova.

Ca o adevărată curiozitate iconografică este menţionată prezenţa – unică în cadrul picturii moldoveneşti – a *Sf. Cristofor cu Pruncul Iisus pe umăr* (temă specifică picturii din ţările catolice) în decorarea bisericii Arbore. De asemenea, unele episoade din *viaţa Sf. Gheorghe* ilustrate aici aparţin unui exclusivitate iconografiei catolice. Nouă şi rămasă unică în pictura românească este şi reprezentarea *martiriului Sf. Nichita mărturisitorul*. Împreună cu viaţa Sf. Gheorghe care uneori este confundat cu sfântul militar Teodor, această temă introdusă, desigur, la cererea comanditarului – nepoata pârcălabului Luca Arbore – trebuia să evoce memoria acelor doi fii ai acestuia morţi prematur, Teodor şi Nichita. Aceste inovaţii, dar mai ales viziunea artistică – unică şi ea în cadrul picturii monumentale moldoveneşti deşi legătura cu tradiţia nu este nicidecum ruptă – ca şi o serie de elemente stilistice, începând cu ceea de ordin vestimentar şi terminând cu felul de înţelegere a volumelor, cu nota de eleganţă manieristă amintind de goticul internaţional, i-au făcut pe istoricii artei moldoveneşti să şi-l închipuie pe meşterul zugrav Dragoş Coman călătorind în Apus, în Italia Renaşterii [128]. Oricum, în persoana acestui artist, pictura moldovenească atinge o culme. Era vorba despre un fel nou de a continua tradiţia cunoscută de artist cu toate subtilităţile ideologice la care el adera ca un bun patriot, fără însă a fi refractar inovărilor. Dimpotrivă, Dragoş Coman, cunoscător al artei din alte spaţii geografice, este receptiv la sugestii de viziune, de limbaj, de tehnică şi se pricepe să le integreze tradiţiei locale obţinând sinteze de o indestructibilă organicitate şi de un amplu suflu de modernitate. În adevăr fără nici un iz bătrânesc, fără nici o notă de provincialism, pictura de la Arbore, ceamai luminoasă, ceamai îndrăzneaţă, din punct de vedere cromatic, se înscrie în rândul operelor de excepţie care jalonează istoria unei şcoli naţionale.

DRAGOŞ COMAN
Omagierea Sf. Gheorghe, scenă de la biserica Arbore

DRAGOŞ COMAN
Omagierea Sf. Gheorghe detaliu de la biserica Arbore

DRAGOŞ COMAN
Omagierea Sf. Gheorghe scenă de la biserica Arbore

DRAGOŞ COMAN
Legenda Sf. Nichita, biserica Arbore

DRAGOŞ COMAN
pictură exterioară la biserica Arbore

DRAGOŞ COMAN
Cina cea de taină, scenă de la biserica Arbore

Deşi dominant, aspectul ideologic nu epuizează semnificaţia şi valoarea ansamblurilor de pictură exterioară. Cum am văzut, după înfrângerea lui Rareş de către turci, fervoarea militantă a început să se atenueze la *Arbore* şi chiar la *Voroneţ*, pentru ca, la ultimele monumente (*Râşca* şi *Suceviţa*), ideea de manifestare antiotomană să cedeze locul altor preocupări, în speţă celor de inspiraţie monastică. Edificatoare este în acest sens pictura de la mănăstirea *Râşca*, zidită în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, deşi urme slabe s-au mai păstrat la *biserica de la Slatina* a lui Lăpuşneanu.

Schimbare intervenită era de proporţii. Nici vorbă aici de *Imnul acatist* şi de *Asediu Constantinopolului* de sfinţi militari ucigând pe duşmanii Moldovei. În locul acestora a loc de cinste, pe faţada de sud, se lăţea în schimb, o temă apropiată nouă în Moldova – *Scara lui Ioan Sinaitul*. Datând din secolul al XI-lea când fuse se elaborată în mediile monahismului athonit, ea fuse se introdusă în Moldova pentru prima oară la Dobrovăţ, în 1529. Dar aici i se rezervase un loc modest într-un colţ al pronaosului. Or, la Râşca lua proporţii nemaiîntâlnite. Ce seurmărea prin etalarea ei este limpede: a atrage atenţia credincioşilor asupra perspectivelor de mântuire. Ea reflecta, cum s-a arătat [129], „mentalitatea evazionistă a monahismului ascetic ce se insinua consolidându-şi tot mai mult în atmosfera de recul a tendinţelor de militantism politic. De altfel, zugravul însuşi, nefiind moldovean ci grec, pe nume Stamatello Cotronas, era departe de idealurile întruchipate în forme şi culori de un Toma, de un Dragoş Coman.

Pictură, inclusiv pe pereţii exteriori, s-a mai făcut în mod sporadic şi în a doua jumătate a secolului al

DRAGOŞ COMAN
Glorificarea lui Iisus Emanuel, biserica Arbore

XVI-lea. A fost atestată documentar chiar zugrăvirea unui edificiu civil şi ne putem închipui că nu a fost singurul. Este vorba despre relatarea cronicarului Nicolae Costin, în *Letopiseţul Ţării Moldovei*, despre pictura executată din poruncă lui Despot Vodă pe unul din pereţii palatului domnesc în care este evocată victoria obţinută de aventurosul domn asupra lui Alexandru Lăpuşneanu la Verbia, în 1561. Dar să reproducem textul cu pricina: „Despot cu Lasch Liavul şi cu Anton, cu toată oastea au mers la Suceava şi au pus de au zugrăvit pe părete la uliţa ce se cheamă Uliţa Tătărească războiul lui Dispot cu Alexandru vodă, chipurili căpitanilor osăbide a domnilor, cu mare meşteşug scrise chipurili hatmanilor şi anume; care zugrăvitură şi scrisoare cu vremea pre urmă au căzut şi s-au şters" [130].

Pictură istorică în toată puterea cuvântului, concepută după obiceiuri statornicite deja în arta apuseană, poate chiar şi realizată de pictori italieni, căci ştim că acest „Heraclidis Despote Patris Patriae" „Vindex et Defensor Libertatis Patrie", cum se autointitula cu grandilocvenţă pe aversul talerilor bătuţi de el în efemera, dar semnificativa sa domnie în scaunul Moldovei, avea la curte „fauri, zidari... arhitecţi... care mai toţi erau germani sau italieni" [131], scena luptei de la Verbia dintre Despot şi Lăpuşneanu aduce pe dată cu zvonul sugerat al zăngănitului de arme, un zvon de Renaştere. Şi acest semn am văzut că nu era izolat. Elemente de arhitectură renascentistă, monede cu efigii de Renaştere bătute de Despot Vodă, dar şi de Ioan Vodă cel Cumplit, fântână cu ghizduri cioplite în gustul Renaşterii la *Slatina* Lăpuşneanului, picturile contaminate de Renaştere de la *Arbore* şi iată acum şi o scenă batalistă în spirit renascentist - toate acestea amintindu-ne că Evul Mediu era pe sfârşite şi în Moldova. De altfel, nu va trece mult şi, odată cu „testamentul artei moldoveneşti" cum a numit Paul Henry *biserica mănăstirii Suceviţa* avea să fie semnat şi testamentul Evului Mediu însuşi.

Trecuseră aproape o jumătate de secol de la zugrăvirea *bisericii mănăstirii Râşca* în momentul când Ioan şi Sofronie, iconari şi frescari români, decorau interiorul şi exteriorul ctitoriei Movileştilor.

Pe fondul tradiţional care atribuie acest monument vechii arte medievale era ugrefate la *Suceviţa*

DRAGOŞ COMAN
Sf. Marina,
biserica Arbore

DRAGOŞ COMAN
Legenda Sf. Nichita,
biserica Arbore

o seamă de elemente noi (teme şi interpretări) ce-l plasează în categoria monumentelor atinse de suflul nou al modernităţii. Pictat într-o epocă de tranziţie de la medieval la modern, monumentul însuşi, prin podoaba lui ornamentală, este un fenomen de tranziţie de la arta clasică a veacurilor XV–XVI la arta decadentă a secolelor XVII–XVIII.

Bineînţeles, programul-manifest conceput de Rareş pentru pictura ctitoriilor sale este de multă vreme uitat. Movileştii, ca „oameni noi", au alte idealuri, alte mentalităţi; ei jură pe alte valori, aşa încât fastul de curte, bogăţiile exorbitante, profuziunea de diamante, de perle, de rubine, costumele de paradă, coroanele purtate cu o trufie fără precedent în Moldova, nu puteau să nu se reflecte într-un mod corespunzător în pictura ctitoriei de la Suceviţa.

Se înfruntă, am putea spune, pe pereţii *Suceviţei* două moduri de gândire: cel tradiţional, credincios temelor ce făcuseră carieră în pictura din vremea lui Ştefan şi a lui Rareş (ne gândim, de pildă, la compoziţia cu *Alexandru cel Bun întâmpinând moaştele Sfântului Ioan cel Nou în faţa cetăţii Suceava*, amintind-o pe cea de la Voroneţ), şi cel inovator. În adevăr, la Suceviţa sunt aduse foarte multe inovaţii şi nu numai tematice, ci şi de viziune, de formă. Evoluând spre o simbolică destul de complicată, pictura murală îşi anexează teme cu caracter livresc, cu substrat teologic abstract, subordonat ideii de întrupare a divinităţii. De pildă, în semicalotele laterale ale naosului sunt dezvoltate alegorii mistice precum *Cel vechi de zile*, *Emmanuel* şi *Iisus ca mântuitor* ridicat din mormânt, în prezenţa îngerilor. Din această compoziţie sofisticată, livrescă, aproape criptică, mai fac parte o grotă cu demoni, o cetate cu un monstru, o fântână (a vieţii?).

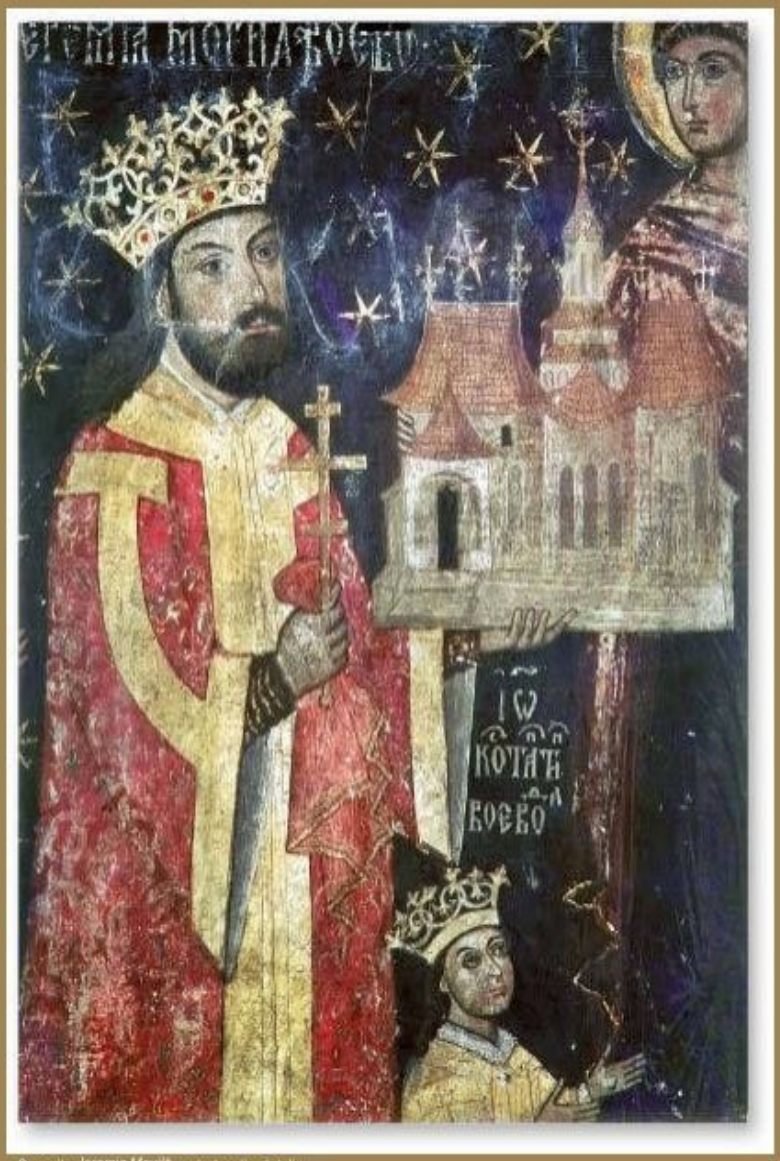
O atenţie deosebită este acordată scenelor din Vechiul Testament, începând cu *Geneza*, redată într-o redactare amănunţită, cu detalii niciodată pictate până aici. Cu multe detalii sunt ilustrate şi legenda vieţii şi faptelor lui Moise, ca şi unele alegorii inspirate de *Proverbele lui Solomon*.

În privinţa adorării Mariei, intervin de asemenea o serie de inovaţii. *Imnului acatist* se adaugă, de pildă, scene apocrife în care Maria este adorată de întregul univers. O scenă nouă introdusă în locul *Asediului* este cea a *Pocrovului*, reprezentând-o pe Maria cu o manta ocrotitoare, tema fiind vădit împrumutată din pictura rusească. Tot rusească este compoziţia trinitară *Fiul unul născut*, elaborată de iconarii din Pskov în prima jumătate a secolului al XV-lea. Alte teme considerate ca excepţii în pictura de până acum îşi fac de asemenea apariţia în redactări ample. Avem în vedere *Cortul mărturiei*, preluat de la *biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeş*, şi *Scara lui Ioan Climax* de la *Râşca*, dezvoltată încă şi mai mult pe pereţii *Suceviţei* şi chemată să ilustreze chintesenţa ideologiei ascetice aşa cum fusese ea formulată în cartea faimosului anahoret din veacul al VII-lea – Ioan Sinaitul – şi să exalte virtuţile monahale.

Chiar şi unele teme tradiţionale capătă redactări noi, sofisticate şi în fond inaccesibile prin simbolismul lor livresc. Astfel este, de pildă, originalul *Deisis* în care, în locul lui Hristos apare o imagine a *Treimii*. Propaganda făcută la *Suceviţa* simbolurilor trinitare, sub cele mai diverse forme, pare să fie o ripostă dată atacurilor la care fusese supusă această dogmă fundamentală a Treimii de către contestatarii antitrinitarişti, Reforma fiind, cum se ştie, stigmatizată în mediile monastice moldovene.

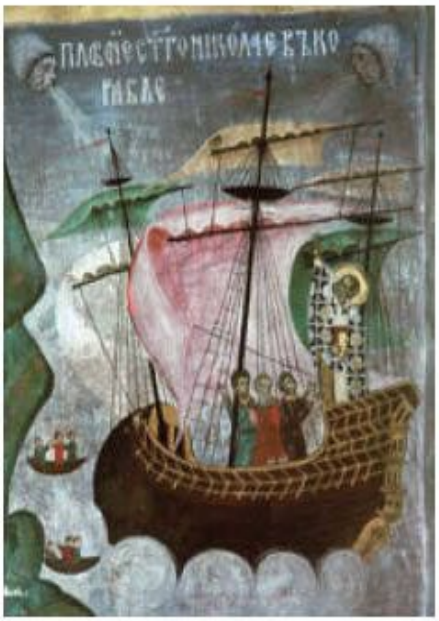
Cotitura de la optimismul politic militant din vremea lui Rareş la ideologia mistică a resemnării pe care o propovăduieşte pictura *Suceviţei* nu este însă singura schimbare. La fel de profundă este şi trecerea de la stilul monumental, clar, sobru, avântat, la stilul narativ, fastidios, chiar, lipsit de monumentalitate, fărâmiţat, miniatural, amintind de celebrele *livres d'heures*, cum s-a spus[132]. O puzderie de scene, cu o puzderie de personaje de mici dimensiuni, cotropesc pur şi simplu pereţii bisericii în interior şi în afară aproape cu o maladivă „oroare de vacuum".

Nu înseamnă însă că nu are şi virtuţi această pictură. Ca orice fenomen de decadenţă, ansamblul se distinge printr-un mare rafinament: în desen şi în culoare. S-ar părea că avem de-a face cu un paradox, dat fiind că o pictură cu program prin excelenţă monastic, de la care ne-am fi putut aştepta la mai multă sobrietate, la austeritate şi asceză, chiar, cultivă cu atâta fervoare rafinamentul sub toate formele şi în toate privinţele. Dacă ne gândim însă ce lux,



Sucevița, *Ieremia Movilă*, portret votiv, detaliu

Suceviţa, *Exodul*



Suceviţa, *Sf. Nicolae potolind furtuna*

majore, şi la *Suceviţa* trebuia să grăiască formele, iar acestea, ca să compenseze lipsa unui conţinut bogat, trebuia să fie elegante, rafinate, distinse. Căci fără să cunoască o Reformă propriu-zisă, dar simţindu-i suflul unde va pe aproape şi societatea moldovenească încercă să cunoască o Contrareformă, nici aceasta autentică, dar suficientă pentru a produce fenomene barocizante cum era pictura de la Suceviţa.

S-a apreciat mult coloritul ansamblului zugrăvit la ctitoria Movileştilor. Dar pentru subtilităţile acordurilor cromatice, pentru tonurile surdinizate pentru rafinamentul nuanţelor pastelate, pentru că, în adevăr, spre deosebire de pictura lăcaşurilor analizate anterior, cea de la *Suceviţa* acuză un fel de calofilie, o vădită predilecţie pentru preţiozităţi, pentru aspectul de agată al unor culori.

Dacă pierde în monumentalitate şi în semnificaţii majore, pictura *Suceviţei* câştigă, în schimb, în tratarea realistă a unor detalii. Suntem din nou în faţa unui paradox: deşi, pe de-oparte, zugravul este împins într-o lume a simbolurilor, a reprezentărilor abstracte, rupte de practica vieţii, pe de alta – ca un semnal al vremurilor noi – el începe să fie tot mai atent la ceea ce se petrece în jur, la miracolul existenţei. Poate de aici şi descriptivismul exagerat, verva narativă şi chiar savoarea unor scene. În scena *Facerii* vieţuitoarele (păsări, peşti) sunt observate şi redate cu o vădită, aproape franciscană bucurie, trădând înfrăţirea artistului cu natura. În *Scara lui Ioan Climax* intervin, ca şi la *Râşca*, aspecte de-adreptul comice: unii călugări grăbindu-se cu pasvoi să urce cât mai repede scara virtuţilor, în timp ce alţii, în cădere, se apucă disperaţi de ea, pentru a nu fi înhăţaţi de diavolii care dau târcoale în preajmă dându-se şi ei tot soiul de drăcovenii.

Savuroasă este şi scena *Exodului* din suita compoziţiilor consacrate lui Moise. Ilustrând zicala „a plecat cu căţel şi cu purcel", zugravul chiar a pictat, pe lângă atelajele cu patru cai înhămaţi la căruţe, căţei şi purcei.

ce exuberanţă câtă risipă de forme, de mişcare, de energie, câtă gesticulaţie şi volubilitate a desfăşurat barocul însoţind Contrareforma religioasă care i-a dăduse naştere nu ne mai miră că, în locul ideilor

O observaţie merită să fie făcută şi în legătură cu portretul votiv din naos reprezentându-l pe *Ieremia Movilă* şi familia sa în total zece persoane, câtnu numărase nici un alt portret votiv până atunci. Somptuozitatea

costumelor şi a coloritului în general este principala trăsătură care caracterizează acest vast portret colectiv căci despre individualizarea fizionomiilor şi, respectiv, a psihologiilor nu putea fi vorba.

Şi astfel, în pictura monumentală moldovenească se încheia un ciclu şi în acelaşi timp se deschidea un altul, schimbul de mentalitate, de idealuri şi de stil făcându-se în cadrul unuia şi aceluiaşi monument – un monument cu certe virtuţi arhitecturale şi picturale. La Suceviţa, într-o apoteoză luminoasă, una dintre experienţele cele mai îndrăzneţe din istoria artei, aceea de a decora într-o ţară cu climă relativ aspră, cu abundente precipitaţii, exteriorul bisericilor, cu imagini de o mare frumuseţe şi cu adâncite idealuri umaniste. Şi mai de mirare era apoi că aceste imagini aveau să reziste intemperiilor şi să se prezinte ochilor noştri uimiţi, după patru secole – unele chiar după aproape cinci secole – în toată prospeţimea coloritului lor. Cum ne-am mai putea mira, deci, că faima lor, a acestor ginga şe opere de artă – unice în felul lor – a devenit universală şi că specialiştii în arta medievală, într-o serie de ţări, precum Josef Strzygowski, Podlaha, Otto Demus, André Grabar, Charles Diehl, Puig i Cadafalch, Paul Henry, Victor Lazarev, David Talbot Rice, Mihail Alpatov ş. a., s-au pronunţat despre ele pline de admiraţie în termenii cei mai elogioşi. Încă din 1913, învăţatul austriac de origine polonez scria, de pildă, că „Sunt tezaure pe care cu noscătorul cel mai informat prin propriile sale călătorii nu le poate vedea nicăieri în altă parte. Mai presus de toate câte pot fi văzute în Moldova sunt acele curioase biserici care, prin policromia faţadelor, se pot compara cu biserica San Marco din Veneţia sau cu domul din Orvieto... ceva asemănător nu ne oferă a doua ţară din lume" [133]. Pe un ton asemănător consemnează şi Paul Henry faptul că „Pictura exterioară constituie ceea ce Moldova a produs mai personal şi mai original; nu numai ordonanţa acestei picturi, dar şi interpretarea motivelor obişnuite şi introducerea de teme inspirate din folclor trădează o gândire proprie, o veritabilă şcoală locală, cu tradiţiile sale şi propriile sale concepţii" [134]. Şi iată ce scria şi bizantinologul André Grabar în prefaţa monumentalului album consacrat de UNESCO picturilor din Moldova: „Dacă modul călătoriilor de agrement se va menţine şi mijloacele de comunicare se vor îmbunătăţi, tot mai mulţi amatori de locuri artistice se vor întâlni în preajma bisericilor moldoveneşti pentru a admira faţadele lor pictate [...] asemenea unei cărţi ilustrate deschise la toate paginile sale" [135].

În timp ce Moldova parcurge în secolul al XVI-lea, cea mai înfloritoare fază din istoria picturii ei medievale, realizări remarcabile sunt semnalate şi în

Suceviţa, *Alexandru cel Bun primind moaştele Sf. Ioan cel Nou*

Biserica episcopală din Curtea de Argeş, *Mircea cel Bătrân*

Ţara Românească. Activitatea zugravilor de aici, decurgând cu unele pauze forţate de-a lungul întregului secol, se concentrează asupra bisericilor construite în acest veac. Prima despre care avem ştire că a fost zugrăvită, cu vopseles şi cu aur" a fost ctitoria lui Radu cel Mare de la *mănăstirea Dealu*. O zugrăveală, în anul 1515 la iniţiativa lui Neagoe Basarab, meşterii Dobromir din Târgovişte, Jitian şi Stanciu. Din păcate ansamblul zugrăvit de la Dealu nu ni s-a păstrat, cum nu ne-a parvenit nici o pictură muntenească din secolul al XV-lea. Dar ce era Dobromir în stare să facă ştim pentru că el şi cu alţi ciraci din şcoala sa au pictat şi alte lăcaşuri, în cea ce-l priveşte având şi o întinsă activitate de iconar.

Primele picturi păstrate în Ţara Românească din secolul al XVI-lea sunt cele realizate în anii 1520–1522 la *bolniţa mănăstirii Bistriţa*. Această mănăstire, ctitorie a puternicilor boieri Craioveşti, fusese construită la sfârşitul secolului al XV-lea, dar, cum aflăm dintr-un pasaj din *Viaţa Sf. Nifon* redactată de Gavril Protul, în care se vorbeşte despre persecutarea Craioveştilor de către Mihnea cel Rău, în 1509, „... mănăstirea lor, care făcut ei [Craioveştii] pre râul Bistriţii, din temelie o au risipit-o [Mihnea], şi biserica Sfinţilor Apostoli care o zidise Neagoe – socotitorul lui Sveată Nifon – să fie de îngroparea morţilor, iară o au sfărâmat încă şi pomii i-au tăiat şi i-au dezrădăcinat"[136]. Pasajul de mai sus este edificator, pentru actele de răzbunare cărora le-au căzut pradă, în secolele XV–XVI, multe monumente din Ţara Românească. Revenind la *Bistriţa* Craioveştilor, ştim că ea a fost refăcută după înscăunarea ca domn a lui Neagoe Basarab, care, potrivit pasajului citat din scrierea lui Gavril Protul, construise şi el, pe când era boier, o bisericuţă cu funcţie funerară, în preajma mănăstirii. Oricum, la reconstrucţia mănăstirii s-a îngrijit singurul dintre fraţii Craioveşti rămaşi în viaţă, anume Barbu, călugărit în 1520 sub numele de Pahomie. N-a avut însă viaţă lungă nici clădirea refăcută a mănăstirii şi din tot complexul nu se mai păstrează astăzi decât bisericuţa bolniţei situată în afara incintei mănăstireşti, unde erau trataţi călugării bolnavi. Dispărând biserica mare a mănăstirii, a dispărut pentru a doua oară şi posibilitatea de a cunoaşte opera lui Dobromir din Târgovişte. Pentru că, împreună cu alţi doi zugravi, pe nume Dumitru şi Chirtop, el era cel chemat, în 1519, să zugrăvească edificiile refăcute. Dar ca principal meşter îşi rezerva biserica mare, în timp ce minusculul paraclis al bolniţei era încredinţat unuia dintre ajutoare. Aşa se face că putem judeca astăzi doar aportul acestuia pentru contemplarea operei lui Dobromir însuşi trebuind să cercetăm pictura unei alte biserici.

Neagoe Basarab cu familia, portret votiv

Biserica episcopală din Curtea de Argeş. *Domniţa Roxandra*

Cât priveşte ansamblul de la *bolniţa Bistriţei* el ne aminteşte foarte bine de cel din *pronaos* de la Cozia. Ca şi acolo, aceiaşi sfinţi deşiraţi şi sfrijiţi, cu frunţi înalte pe care se arcuiesc caligrafic arcade puternice, acelaşi hieratism, acelaşi colorit auster şi rece, acelaşi accent pe trăirea spirituală în dauna senzualităţii carnale a aceleaşi preeminenţe a grafismului în raport cu picturalitatea ne întâmpină de cum păşim pragul micului lăcaş. Doar portretul votiv, şi în special chipul hirsut al lui *Barbu Craiovescu* înveşmântat deja în straie călugăreşti, aminteşte prin puternicele trăsături ce-i individualizează personalitatea de viaţa reală, de trăirile unui om care a existat aievea şi care ne apare fără nimic convenţional în adevărata sa lumină de vlastelin ce a dominat mulţi ani viaţa politică a ţării. În aceeaşi notă realistă este pictat şi modelul bisericuţei oferit de ctitor şi de soţia sa Negoslava în imaginea ieşind în evidenţă micul pridvor de lemn al edificiului.

Înainte de a termina de pictat *complexul monastic al Bistriţei* paraclisul bolniţei l-a lăsându-l să-l ducă la bun sfârşit unul dintre ajutoarele sale, Dobromir din Târgovişte a trecut la *Curtea de Argeş*, unde, împreună cu echipa, a zugrăvit mândra ctitorie a lui Neagoe Basarab. Murind în 1521 după ce târnosise cu mare pompă biserica în 1517, ctitorul nu apucase să-şi vadă opera în straiul proaspăt al frescelor. Îl implora însă pe Atotputernic „ca acela pe care-l va ridica domn în urma mea să săvârşească şi să zugrăvească chipurile..." [137]. Dumnezeu i-a auzit ruga, darnu i-a îndeplinit-o pe dată şi zugrăvirea *bisericii episcopale* a fost terminată nu de cel care i-a urmat imediat în scaunul lui Neagoe, adică de fiul său Teodosie, ci de ginerele său Radu de la Afumaţi, în timpul celei de a patra domnii a lui, adică în 1526.

Puţin a mai trebuit ca să nu ne fie dat să cunoaştem nici acest al treilea ansamblu zugrăvit de Dobromir. De fapt, ceea ce cunoaştem astăzi este foarte puţin.

În cursul operaţiilor de restaurare conduse în mod cu totul neavenit de Lecomte de Nouy în secolul al XIX-lea, vechea frescă a fost înlocuită cu o pictură nouă, nu înainte de a fi fost prelevate prin decapare câteva figuri disparate de sfinţi şi de laici, printre care şi portretul votiv, strămutate la Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti unde pot fi admirate şi astăzi.

Prin portret votiv, la *Argeş* trebuie să înţelegem ceva mai mult decât imaginea donatorilor cu copiii lor închinându-i divinităţii modelul bisericii. Este clar că patronii acestei picturi îşi propune să exprime prin intermediul ei şi altceva decât evlavie creştină.

În nevoia sa de legitimare ca descendent al Basarabilor, Neagoe a dispus ca pe peretele de vest al

pronaosului să fie zugrăvite portretele principalilor săi predecesori în Scaunul Ţării Româneşti (Nicolae Alexandru, Mircea cel Bătrân, Vlad Dracul, Radu cel Mare). Totodată, la rând cu aceştia era omagiat şi unul dintre strămoşii doamnei Despina, cneazul Lazăr al Serbiei, care, ca şi Mircea, luptase împotriva lui Baiazid. Din figura lui nu s-a păstrat însă decât chipul, vădind o mare energie spirituală. Această galerie de portrete a fost amplificată, în alte două etape ulterioare, cu imaginea altor voievozi, ca Vlad Vintilă, Radu Paisie, dar panourile reprezentându-i pe aceştia ca şi cele cu Vlad Dracul şi Nicolae Alexandru, nu ne-au parvenit. Nu ne-a parvenit, de asemenea, nici o scenă pe temă religioasă din care să ne dăm seama de capacitatea zugravului Dobromir de a compune şi de modelele iconografice folosite. Totuşi, portretele votive ne îngăduie să-l considerăm un maestru cu personalitate, cu simţul monumentalului, stăpân pe meşteşug, cu gustul fastului şi al materiilor preţioase. Prin aceste calităţi, el răspundea cum nu se putea mai bine intenţiilor ctitorului, mare amator de fast, care prin toate faptele sale, prin cele de cultură şi artă îndeosebi, urmărea cu orice chip creşterea prestigiului său, al prestanţei şi credibilităţii casei sale domnitoare şi ale Ţării Româneşti.

Dintre picturile rămase ne reţine îndeosebi atenţia portretul votiv – în primul rând figurile lui *Neagoe* şi a *Despinei* care, prin somptuozitatea costumelor, amintesc de portretele din mozaicale lui Iustinian şi Theodoreide la Ravenna. E, în orice caz, o pictură ce aspiră spre monumentalitate.

În contrast cu această artă „de aparat" festivă, solemnă, oficială, plină de noblеţe, întâlnim în epocă şi o viziune mai austeră de factură spirituală monastică a cărei rădăcini le-am văzut în *pronaosul bisericii mari de la mănăstirea Cozia*.

Ca şi acolo, registrul cu călugări şi anahoreţi de la *biserica mănăstirii Stăneşti-Vâlcea* vorbeşte despre ecourile doctrinei isihaste – foarte puternice în tot cursul secolului al XVI-lea nu numai în Moldova, ci şi în Ţara Românească.

Dar contrastul cu *ansamblul de la Curtea de Argeş* apare şi mai frapant când comparăm tabloul votiv al lui *Neagoe* cu acela al lui *Barbu Craiovescu*. Un portret

Biserica episcopală din Curtea de Argeş, *Raducel Mare*

Bolniţa Coziei, *Anastasis*

Mănăstirea Căluiu, *Mihai Viteazul*, portret votiv

la fel de puternic şi de expresiv ca al acestuia este şi cel al *spătarului Stroe* – ispravnicul care a supravegheat *paraclisul de la bolniţa Coziei* unde avem un ansamblu de pictură foarte bine păstrat şi remarcabil din punct de vedere iconografic, întrucât el va fixa pentru multă vreme tradiţia de urmat în ceea ce priveşte repertoriul tematic şi amplasarea scenelor. Şi la alte monumente – de la *Snagov*, *Căluiu*, *Tismana*, *Stăneşti*, *Bucovăţ*, unde pictura s-a păstrat numai fragmentar –, tot portretele votive reprezintă elementul cel mai valoros. În primul rând, pentru că ele domină cantitativ în preocuparea ctitorilor, fie ei boieri sau voievozi, existând o diferenţă nu lipsită de *arrière-pensée* de ordin politic faţă de precursori, ale căror imagini, după exemplul de la *Curtea de Argeş* sunt aduse să-şi populeze în număr mare pronaosul bisericilor. În al doilea rând pentru că, spre deosebire de caracterul eclectic conferit imaginilor religioase de perpetuarea schemelor tradiţionale post-bizantine, portretele de laici îngăduiau afirmarea mai cu vigoare a personalităţii şi temperamentului artiştilor, a spiritului lor de observaţie, satisfăcându-le, totodată, interesul pentru trăsăturile individuale ale modelelor, harul decorativ manifestat în redarea costumelor şi accesoriilor.

Căutându-se o explicaţie faptului că pentru decorarea unui monument impozant, cum era *biserica mănăstirii Bucovăţ*, a unor mari boieri care se mai bucurau şi de sprijinul voievodului, se făcea apel la serviciile unui străin, iar într-o a doua etapă, la cele ale unui autohton de mâna a doua, s-a emis ipoteza potrivit căreia, spre sfârşitul secolului al XVI-lea, se simţea în Ţara Românească lipsa unor pictori stabili cu formaţie superioară[138]. Vine să confirme ipoteza şi pictura *bisericii Căluiu*. Pecât ne permite să o judecăm astăzi, ştiind că a fost refăcută în anii trecut, pictura de la ctitoria boierilor Buzeşti, realizată de zugravul Mina în 1594, prezintă, ca şi cea aproape contemporană de la Suceviţa moldavă, fenomenul de decadenţă care o pune într-o net inferioritate faţă de tradiţia clasică. Doar în portretele votive, în cel din naos, unde apar magiaţi *Petru Cercel* şi *Mihai Viteazul* şi în cel din pronaos, unde apare familia donatorilor, în frunte cu cei trei fraţi *Radu*, *Preda* şi *Stroe Buzescu*, artistului i-a tresărit inima, se resimte un flux de energie de vigoare bărbătească şi să proiecteze în atitudini solemne şi la proporţii monumentale măreţele figuri, cei doi fraţi voievozi fiind înfăţişaţi în costume de modă occidentală de loc nepotrivite pentru ţinuta lor principiară europeană.

Asupra prezenţei celor doi voievozi, unul deja decedat în momentul pictării monumentului, iar cel de-al doilea urcat abia de un an în scaunul Ţării Româneşti s-au făcut unele speculaţii interesante sub aspectul politic al momentului respectiv. Întrucât nici Petru Cercel, nici Mihai Viteazul nu ţin cruci în mâini – dacă ar fi ţinut însemnă că, potrivit obiceiului, ar fi avut o contribuţie de ctitori –, altul

Mănăstirea Căluiu, *Portretele ctitorilor*

Biserica din Stăneşti-Vâlcea, *Sfinţi militari*

Biserica din Stăneşti-Vâlcea, *Deisis*

trebuie să fi fost mobilul introducerii portretelor lor în compoziţia *Deisis* spre care se îndreaptă – unul dintr-un flanc şi celălalt din altul – în poză de rugăciune. Acest mobil era, cum s-a demonstrat cu argumente logice[139], unul politic, şi anume intenţia ctitorilor de a-l sprijini pe Mihai Viteazul în acţiunea sa de legitimare şi de a presta faţă de el un legământ de credinţă în ajunul îndrăzneţelor operaţiuni militare antiotomane deja proiectate. Se ştie că Mihai era fiul natural al lui Pătraşcu cel Bun şi deci frate vitreg cu Petru Cercel, fiu legitim al aceluiaşi Pătraşcu. Or, fiind pictaţi împreună, diferenţa dintre cei doi se estompa şi Mihai apărea ca urmaş legitim al tronului. În plus, judecând şi după inscripţiile ce însoţesc portretele, ctitorii îl dădeau pe Petru Cercel, care le fusese protector, drept pildă de înţelepciune şi de milostenie lui Mihai, îndemnându-l deci pe acesta să-i protejeze în schimbul legământului că-l vor sluji cu credinţă în lupta ce abia avea să înceapă. Ceea ce Buzeştii au şi făcut, cum se ştie.

Deci, fără implicaţiile politice adânci constatate în programul frescelor – îndeosebi al celor exterioare – din vremea lui Rareş în Moldova, pictura din Ţara Românească şi exemplul *Căluiului* nu este unic – permite şi ea descifrarea unor conotaţii politice.

Revenind la personalităţile de înalt prestigiu al celor doi domni, trebuie să spunem că, la rândul lor, au susţinut cu vigoare ample programe de patronaj artistic. Iar dacă Petru Cercel, rămas în scaun doar doi ani (1583–1585), nu ştim să fi reuşit să vadă acoperiţi cu frescă măcar în parte pereţii mândrei sale ctitorii de la *palatul domnesc* din Târgovişte, Mihai Viteazul a întreţinut, ştim bine, relaţii strânse cu zugraviide la curtea sa, cărora, în afară de comenzi potrivite cu profesia lor, le încredinţa şi misiuni diplomatice. Un asemenea oficiu diplomatic îi făcea, de pildă, Mina Zugravul – cel care-i pictase chipul la *Căluiu* – în timpul unei călătorii la Veneţia, unde merge după vopsele. Document preţios, cu caracter de unicitate, lista de cumpărături ce urma să fie făcute de zugravul Mina la Veneţia, cu ocazia călătoriei poruncite de Mihai Viteazul, ne ajută să cunoaştem coloranţii folosiţi în jurul anului 1600 în pictura din Ţara Românească. În lista respectivă figurau, cu denumirile lor italiene, următoarele materiale şi coloranţi: „smaltino, verde azzuro, terra verde, cinabrio, verde aramo, indico, lacafino, mino, bolo armeni [co], sbiata, olio de Saffo, vernice, orpimento..."[140]. Alţi pictori în slujba sa sunt Nicolae din Creta şi Petru. Nu ştim care dintre ei este autorul picturii luminoase, respirând un aer modern, din *diaconiconul* bisericii *domneşti* din Târgovişte; nici dacă unele din ctitoriile sale de peste munţi au fost pictate din iniţiativa sa. Ştim doar că Nicolae este, după toate probabilităţile, autorul frescelor din paraclisul construit din porunca lui Mihai în cetatea din Târgu Mureş, şi tot el a realizat, în 1599, portretul funerar al cardinalului *Andrei Báthory* după decapitare, portret ce urma a fi trimis la Vatican, iar faptul că la *biserica Sf. Nicolae din Şcheii Braşovului* a fost zugrăvit un portret al viteazului domn poate prea bine să însemne că, asemenea altor voievozi de la sud de munţi, făcuse şi el danii lăcaşului transilvan.

În peisajul destul de sărac al picturii murale transilvănene apare la un moment dat (către 1525) un monument decorat într-un mod foarte original. Avem în vedere *biserica reformată din Daia* (jud. Harghita) unde atât bolţile corului cât şi cele ale absidei altarului sunt decorate nu cu scene biblice, ca de obicei, ci cu un complicat ornament vegetal întrerupt din loc în loc de scuturi heraldice. De inspiraţie de bună seamă renascentistă, căci în inextricabila reţea de frunze, vrejuri şi flori apar şi măşti umane de tipul grotescurilor pictate de Rafael în *logiile de la Vatican*, ornamentele de la Daia anticipau moda plafoanelor case tate. Nici nu va întârzia mult apariţia acestora de fapt. *Bisericile reformate de la Gogan şi Adămuş* sunt prevăzute cu plafoane casetate ce au drept decoraceleaşi învolburări de motive vegetale, dar, din loc în loc, şi scene biblice sau figuri de sfinţi. „Reminiscenţe gotice, încă vizibile, se integrează aici – cum constată un cercetător – noi concepţii decorative predominante fiind fastul exterior şi egalizarea raporturilor dintre imaginile religioase şi cele cu caracter laic"[141].

Mult mai rapidă şi mai decisă decât în pictura murală este tranziţia de la gotic la Renaştere în pictura altarelor poliptice din Transilvania. Începutul secolului al XVI-lea găseşte aici o şcoală constituită ce îi dispensă pe comanditari de importul unor asemenea opere sau de angajarea de artişti itineranţi pentru dotarea bisericilor cu altare pictate. Grupuri de altare poliptice ne-au

VINCENŢIU DIN SIBIU, *Iisus şi Maria*, detaliu dintr-o predelă de altar

parvenit din zona secuimii, din zona Târnavelor şi din oraşele cu populaţie săsească numeroasă Braşov, Sighişoara şi Sibiu – sau din împrejurimile acestora. Numeroase sunt în această zonă altarele influenţate de atelierul din Polonia al lui Veit Stoss. Originar din Transilvania, renumitul artist polonez avea doi fii, Vitus şi Johannes, stabiliţi la Braşov şi, respectiv, la Sighişoara, unde lucrau atât sculptură în lemn, cât tăl lor, cât şi panouri pictate. Nu este vorba să putem identifica pe autorii altarelor din grupul celor influenţate de Veit Stoss. Elenu sunt semnate şi atribuirile, dacă se fac, au caracter ipotetic.

Pe fundalul acesta destul de uniform, am spune, se distinge şi o personalitate artistică de prim rang a cărei creaţie are semnificaţia celui pasc mai trebuia făcut pentru ca arta altarelor poliptice din Transilvania să poată fi considerată că a trecut pragul Renaşterii. Pictorul la care ne referim este Vincentius „Cibiniensis" (din Sibiu), activ în oraşul de pe râul Cibin încă din anul 1500, când este menţionat. El lucra împreună cu socrul său, sculptorul Simion, acestuia revenindu-i execuţia unor ornamente ce încadrau panourile. Principala operă a lui Vincentius este *altarul din Tătârlaua*, din 1508. Formele Renaşterii triumfă aici deplin. Modelarea prin clarobscur a corpurilor, inclusiv a nudului, drapajele, mişcarea în spaţiu şi mai ales perspectiva geometrică şi chiar cea aeriană sunt bunuri câştigate. Luându-se în consideraţie o anumită tipologie a personajelor pictate de Vincentius, respectiv o teşitură a craniului, amintind de figurile din compoziţiile lui Lucas Cranach, s-a ajuns la concluzia că opera pictorului sibian este, într-o apreciabilă măsură, debitoare marelui artist german. În afară de altare, din care s-au mai păstrat un panou cu *Sf. Cristofor* două predele provenite de la *biserica din Cisnădie* aflate astăzi la Muzeul Brukenthal şi reprezentând una, episoade din viaţa *Sf. Seve* patronul ţesătorilor, iar alta, *Aparţialui Hristos în faţa Mariei*, Vincentius a realizat şi pictură murală. S-au păstrat din frescele pictate de el câteva fragmente în biserica reformată din Ocna Sibiului.

Cel mai mare altar poliptic din Transilvania conservat în întregime este cel din *biserica evanghelică din Biertan* (jud. Sibiu), format din douăzeci şi opt de panouri. Unui număr atât de impresionant de panouri îi corespunde firesc, un bogat program

Scenă din viaţa Sf. Ioan cel Nou, pictură pe lemn din raclă

iconografic cu prinzând fie figuri de sfinţi, fie scene ce alcătuiesc adevărate cicluri: unul consacrat *Mariei,* altul lui *Iisus* Şi aici s-au văzut nume celebre, invocat fiind cel al lui Schongauer [42].

Cu opere de acest nivel, era clar că pictura din Transilvania se emancipase complet, aliniindu-se ca viziune şi procede tehnice cu creaţia din ţările occidentale în care triumfase Renaşterea. Numai că, în momentul când aici s-a extins Reforma, cu natura ei violent iconoclastă, comenzile de pictură religioasă au fost sistate şi activitatea pictorilor a încetat aproape cu desăvârşire. Aşa se face că a doua jumătate a secolului al XVI-lea a fost pentru pictura, ca şi pentru sculptura transilvăneană de orientare apusean o perioadă de stagnare, de regres. De fapt, această stagnare începea mult mai devreme, de prin deceniul al patrulea, adică exact în momentul când în Moldova şi în Ţara Românească se declanşau cele mai fertile campanii din domeniul picturii murale şi, cum o săvedem, şi din cel al zugrăvirii de icoane. Coincidenţa făcut ca tocmai în momentul când în Transilvania înceta producţia de altare poliptice, în bisericile moldoveneşti şi munteneşti să fie introdusă moda tâmplelor (iconostaselor) înalte cu zeci de icoane, destinate aceluiaşi rol, adică să despartă naosul de altar. Aceasta se întâmplă în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Icoanele ca panouri de lemn pictate în tempera, echivalând cu polipticurile şi, în general, cu pictura de şevalet apusean au circulat de timpuriu în ţările române. Ele făceau parte din daniile obişnuite ale ctitorilor diverselor mănăstiri sau constituiau daruri pe care şi le făceau unii altora mai marii acelor timpuri. Ştie, de pildă, că voievodul Vladislav Vlaicu dăruia *mănăstirii Cutlumuz* de la Athos, pe care o considera ctitoria sa (Marelavra a Ţării Româneşti) o icoană cu chipul *Sf. Athanasie* [43].

Alte icoane au făcut drumul invers, dinspre Bizanţ spre ţările române. Astfel, consemnând actul dobândirii autocefaliei de către mitropolia Moldovei prin desprinderea de Ohrida, cronicile amintesc de

o călătorie a împăratului bizantin Ioan al VIII-lea Paleolog în Moldova, cu care prilej ar fi dăruit lui Alexandru cel Bun o icoană a *Preasfintei Născătoare de Dumnezeu*, păstrată la mănăstirea Neamţ. Totodată, doamna Ana, soţia lui Alexandru cel Bun, primea o icoană trimisă de basilisa Ana, soţia împăratului Manuil Paleologi, icoană păstrată la Bistriţa (144).

Cu danii de icoane este menţionat apoi Ştefan cel Mare. Când înzestrează *mănăstirea Zografu de la Athos*, el trimite şi o icoană a *Sf. Gheorghe*, iar soţia sa, Maria de Mangop, trimite o icoană, *Maica Domnului Pantanassa*, înainte de 1477, tot la Athos, *mănăstirii Grigoriu* (145).

În pictura pe lemn din Moldova un caz aparte îl constituie icoanele care au alcătuit *racla Sf. Ioan cel Nou de la Suceava*. În număr de douăsprezece, ele ilustrau diverse episoade din viaţa şi martiriul unui negustor din Trapezunt, ucis de tătari la Cetatea Albă, în urma unor intrigi ţesute de genovezi. Moaştele sfântului aduse cu mare pompă la Suceava în 1407 au fost depuse mai întâi la biserica Mirăuţi, apoi la fosta mitropolie. Atât scenele de supliciu cât şi aceea a aduceri imoaştelor, petrecută în prezenţa lui Alexandru cel Bun şi a suitei sale, se întâlnesc despe pereţii bisericilor moldoveneşti. Primele icoane ale racle i executate la începutul secolului al XV-lea s-au risipit şi au fost înlocuite cu un alt rând în secolul al XVI-lea. Nici din acestea nu s-au păstrat decât două, dintre care una se află la Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti. Într-un fel, aceasta distonează cu tot ce este icoană pe lemn în arta românească. Spre deosebire de toate celelalte piese ale genului pictate pe temei conografice tradiţionale, în care întâlnim fie efigiile personajelor sacre, fie scene biblice, fragmentul din *racla Sf. Ioan cel Nou*, păstrat la Bucureşti şi reprezentându-l pe sfânt în faţa eparhului cetăţii, dă impresia unei opere de pictură occidentală protorenascentistă. În primul rând pentru că nu recunoaştem în ea schemele picturii bizantine. În al doilea, pentru că grupul de soldaţi şi în special genovezul din prim-plan poartă veşminte de tip occidental şi, în al treilea rând, pentru că figurile – cu precădere ceaa genovezului – sunt tratate destul de realist, cu reliefarea volumelor şi nu plat, bidimensional ca în icoana bizantină tipică.

Uşile împărăteşti de la Cârligi

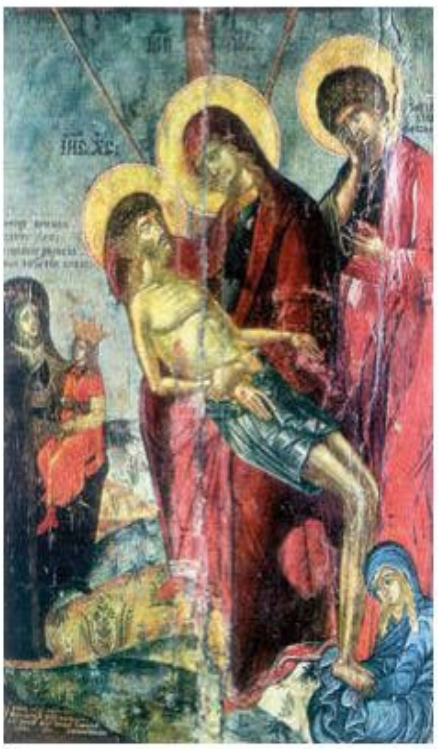
Pentru secolul al XVI-lea cele mai multe icoane provin din Moldova. Numai în *bisericuţa de lemna lui Petru Rareş de la Văleni* (jud. Neamţ) se păstrau până nu de mult o sută treizeci şi nouă de icoane – un ansamblu nu numai numeros, dar şi destul de variat ca să ofere o imagine concludentă asupra şcolii moldoveneşti de iconari.

Remarcăm dintre icoanele din Moldova celei de a doua jumătăţia secolului al XVI-lea *Maica Domnului încadrată de profeţi* de la *mănăstirea Humor*, care se distinge prin fondul incizat şi poleit cu aur, format din motive decorative întâlnite pe brocarturi. Un amănunt ce ne reţine atenţia este şi cămaşa pruncului Iisus înflorată după tipicul cămăşilor ţărăneşti cusute cu arnici.

Foarte somptuoasă, tot de la *Humor* şi din aceea şi perioadă, este icoana ce-l înfăţişează pe *arhanghelul Mihail*, cu sabia ridicată. Bordura foarte lată a icoanei este ilustrată cu scene în care arhanghelul apare în diverse ipostaze.

O icoană cu o temă destul de rară în pictura de tradiţie bizantină – în această redactare chiar insolită –

Sf. Simion şi Sava, icoană



Coborârea de pe cruce, icoană

este *Pietà de la mănăstirea Bistriţa* (jud. Neamţ). Iisus ridicat pe jumătate din sarcofag, cu o expresie de om adormit, este susţinut de Maria care şi-a lipit tandru obrazul de al lui. Expresia chipului ei este destul de placidă, în schimb, cei doi îngeri în zbor plâng ştergându-şi ochii cu colţul mantiei.

Alte două opere de pictură pe lemn tot din Moldova sfârşitului de secol XVI sunt *Uşile împărăteşti de la Cârligi* Bacău - pe cele două canaturi fiind pictate figurile *Maicii şi a arhanghelului Gavril*, ambele în poze monumentale, menţinute în culori deschise, sărbătoreşti, cu mare risipă de auriu – şi icoana *Duminica Floriilor*, o compoziţie mai amplă cu foarte multe personaje, care formează două grupuri distincte amplasate în aşa fel încât să se contrabalanseze unul pe altul pentru asigurarea unui echilibru desăvârşit.

Din secolul al XVI-lea ne-au parvenit şi primele icoane din Ţara Românească aflate în majoritate la Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti, ele provin de la *mănăstirea Bistriţa*, de la *mănăstirea Govora* şi de la *biserica episcopală de la Curtea de Argeş*. Din relatarea lui Gavril Protul, cel care l-a însoţit pe patriarhul Nifon în Muntenia, aflăm că în anul 1517, cu prilejul sfinţirii ctitoriei sale de la Curtea de Argeş, Neagoe Basarab a adus în ţară de la Bizanţ, unde era foarte venerată, o preţioasă icoană, făcătoare de minuni" [146].

Cele mai multe icoane muntene şti de secol XVI le datorăm însăşi daniilor cu care Neagoe şi-a înzestrat frumoasa lui ctitorie. Se spune că numai în *pronaosul bisericii de la Argeş* se aflau cel puţin zece exemplare. Dintre acestea, un *Sf. Nicolae*, surprinzător de asemănător cu cel de la *Vărateo* - provenind probabil din aceeaşi ambianţă grecească - se află în colecţia patriarhiei din Bucureşti. În partea de jos a icoanei, ca şi când s-ar sprijini pe ramaei, în prim-plan şi la dimensiuni minuscule proiectaţi chiar pe veşmintele sfântului, sunt zugrăviţi donatorii: Neagoe cu cei trei fii ai săi şi Despina cu cele două fiice. Voievodul, ca şi doamna, poartă costumele de ceremonie întâlnite şi în frescă: el, granata bizantină cu vulturi bicefali, ea – caftan şi coroana cu pandelocuri.

Procedeul mixtiunii unor personaje reale în compoziţia icoanelor este frecvent în piesele muntene şti din această epocă. Îl întâlnim tot la Argeş şi în icoana

Sf. Simion și Sava detaliu de icoană

Plângerea lui Iisus, icoană, secolul XVI

Sfinţii Simion şi Sava care de la *Argeş* a fost dusă la *schitul Ostrov* (jud. Vâlcea), de unde a intrat în colecţia muzeului bucureştean. Cei doi sfinţi veneraţi de sârbi, primul ca schimnic îmbrăcat în rasă, şi al doilea ca arhiepiscop, organizatorul Bisericii sârbeşti în secolul al XIII-lea – sunt redaţi în picioare. Suprapuse peste poalele veşmintelor acestora, îngenuncheate pentru rugăciune, sunt înfăţişate *Despina* – sârboaică de origine –, cernită pentru că purta doliu după fiul mort, şi fiicele ei, *Roxandra* şi *Stana*, în luxoase costume princiare. Şi mai directă este aluzia la fiul mort al doamnei Despina în icoana *Coborârea de pe cruce* (Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti). Maica Domnului, asistată de apostolul Ioan şi de Maria Magdalena, o poartă trupul lui Iisus mort, caîntr-o *Pietà* sui-generis. Imaginea slujeşte în mod vădit ca pretext pentru hiperbolizarea durerii materne prin care trece soţia voievodului la moartea lui Teodosie Căciiat-o, în partea stângă a icoanei, cernită şi îndureratăde astă dată la dimensiuni apropiate de cele ale personajelor sacre – purtând pe braţe, asemenea Maicii Domnului, corpul fiului mort prezentat ca o ofrandă adusă Mariei în semn de solidaritate într-un neconsolare.

Toate icoanele prezentate au fost pictate pe înaltul panourilor. De la *Curtea de Argeş* avem însă şi o icoană pe lat, prezentând o scenă frecvent reprodusă în broderii (epitafe): *Plângerea lui Hristos* Iisus mort, întins pe piatra de la Efes, are capul uşor ridicat de Maria care-l plânge împreună cu femeile mironosiţe. Lucrarea este memorabilă prin echilibrul compoziţional, prin sugerarea planurilor scandate în adâncime şi mai cu seamă prin psihologismul ei autentic, vădit în gesturile patetice şi pe chipurile tulburate ale celor care îşi plâng îndureraţi mortul. Deteriorată pe anumite porţiuni, lucrarea, chiar dacă a pierdut din acuitatea coloristică iniţială, a câştigat în armonie şi nobleţe cromatică, fapt ce îi asigură o sporită putere de seducţie în plan estetic.

La început, icoanele au circulat ca opere de cult portabile, fiind puse în biserici sau chiar în casele celor bogaţi. Cu începere din secolul al XVI-lea însă, pe lângă vechea funcţie, icoanele, al căror număr sporeşte considerabil, încep să alcătuiască iconostase (tâmple) menite să separe altarul de naos. În această postază ele încep să concentreze o bună parte a programului iconografic prezentându-se în faţa credincioşilor ca o carte ilustrată deschisă la toate paginile ei – ca să folosim comparaţia făcută de André Grabar în legătură cu pictura moldovenească exterioară.

Se ştie că iconostasul ca sistem complex de compoziţie iconografică a apărut pentru prima oară în Rusia, la sfârşitul secolului al XIV-lea, datorindu-li-se lui Rubliov şi lui Teofan Grecul. Arta bizantină cunoscuse doar o formă nedezvoltată a ceea de „templon" alcătuită doar din câteva icoane (Hristos în centru încadrat de Maria şi de Ioan Botezătorul ca intercesori – formând deci un *Deisis*). Preluând această schemă simplă, ruşii i-au dat treptat amploare şi i-au conferit o nouă funcţie. La început l-au amplificat pe orizontală adăugând noi icoane (arhangheli, apostoli, sfinţi părinţi – obţinând un *Deisis* dezvoltat). Apoi, în secolele XIV–XV, deasupra compoziţiei *Deisis* au fost adăugate registre noi: unul cu prăznicare (de la *Buna Vestire* la *Înălţare*), unul cu proroci, altul cu sfinţi părinţi, ajungându-se la cinci registre numărând cel puţin 41 de icoane, mai mari fiind cele aşa-zis împărăteşti. Tot acest eşafodaj era încununat de cruce cu două braţe („molenii") pe care era zugrăvit Hristos. Tocmai în această fază iconostasul a pătruns şi în ţările române, exemplare reuşite păstrându-se în Moldova la Voroneţ, Humor, Moldoviţa încă de la sfârşitul secolului al XVI-lea, iar în Ţara Românească în secolul următor.

O altă formă de pictură, pe lângă cea murală şi cea de icoane pe lemn, a fost miniatura care a continuat, în secolul al XVI-lea, strălucitele tradiţii din secolul anterior, nu fără a se înregistra însă o oarecare restrângere a activităţii din acest domeniu. Cauza o constituia apariţia tiparului, care a fost adoptat încă de la începutul secolului, adică înainte ca invenţia lui Gutenberg să-şi facă apariţia în multe alte ţări europene. În adevăr, primele cărţi tipărite în ţările române, mai precis la Târgovişte, datează din 1508 (un *liturghie*), din 1510 (un *octoih*) şi, respectiv, din 1512 (un *tetraevanghelia*) ar – toate trei, opere ale călugărului tipograf Macarie, originar din Muntenegru, care învăţase arta tiparului la Veneţia şi activase la Cetinje. Influenţate de manuscrise, primele cărţi ieşite de sub teascul tipografic din Târgovişte erau ornamentate cu vignete, iniţiale şi frontispicii elegante, având camotiv împletituri de vrejuri, frunze şi flori.

Întreruptă după apariţia acestor trei cărţi, fie din cauza morţii lui Macarie, fie din cauza plecării sale la Athos (nu se ştie precis), activitatea tipografică va fi reluată în Ţara Românească în anul 1545, de către Dimitrie Liubavici, de astădată activitatea de tipărire extinzându-se şi în Moldova, unde acelaşi Liubavici scoase, în 1547, *Apostolul* în care, pe lângă vignete şi frontispicii, este gravată şi stema Moldovei. În Moldova era activ încă din 1546 un alt tipograf, de astădată român – Filip Moldoveanu, care scose se de sub teasc un *tetraevanghelia* ilustrat cu gravuri executate de el, printre care şi stema Moldovei. În sfârşit, numai după un deceniu, în 1557, unul dintre ucenicii lui Liubavici – Oprea – împreună cu diaconul Coresi trecea în Transilvania, la Braşov, unde tipăreau un *Octoih*.

Asistăm deci la un interesant fenomen cultural-artistic pentru că, mai mult decât icoanele, mai mult decât manuscrisele, tipăriturile difuzate în toate zonele locuite de români, ba chiar şi în sudul Dunării, au contribuit din plin la strângerea legăturilor culturale şi la întărirea unităţii neamului.

Şi totuşi, introducerea tiparului nu înlocuieşte decât în parte manuscrisele. Mai ales că acestea nu puteau fi egalate din punct de vedere artistic de primele cărţi. Nu degeaba Nicolae Iorga considera că ar trebui ca „...miniatura care nu se desparte de pictură, decât în ce priveşte foarte puţine detalii de tehnică, să fie pusă la un loc cu pictura fiind că este exact acelaşi lucru..." [147].

Departe de a satisface necesităţile clerului, cărţile bisericeşti, încă destul de rare în secolul al XVI-lea, se vindeau la preţuri exorbitante (17–25 de galbeni un exemplar). Ce-i drept, şi mai scumpe din cauza rarităţii erau manuscrisele. La începutul secolului al XVI-lea, egumenul schitului Brădet, de exemplu, cumpăra un *tetraevanghelia* ilustrat pe care-l plătea cu un munte al mănăstirii, în valoare de 1000 de aspri [148].

Cele mai multe manuscrise copiate şi ilustrate cu miniaturi în secolul al XVI-lea provin din Moldova. Din punct de vedere iconografic, ele continuă tradiţia miniaturii moldoveneşti din epoca ei de aur, adică din vremea lui Alexandru cel Bun şi a lui Ştefan cel Mare. După manuscrisele miniate de Gavril Uric, de Nicodim ieromonahul şi de diaconul Teodor Mărişescul, la începutul veacului al XVI-lea avem trei tetraevangheliare, dintre care două aparţin unor miniaturişti ale căror nume figurează în epilog – monahul

Tetraevangheliarul „Suceviţa 23", pagină de manuscris

Filip şi ierodiaconul Spiridon –, ambele manuscrise datând din 1502, cel de-al treilea – nesemnat – fiind executat în 1504 din porunca lui Ştefan cel Mare pentru *biserica Sf. Gheorghe la Curtea domnească din Hârlău*. Toate cele trei manuscrise conţin imaginile evangheliştilor apropiate de modelele împământenite de şcoala lui Gavril Uric.

Abia la un al patrulea *tetraevanghel*, cel de la *Putna* din 1504–1507, lucrat tot de un anonim, intervin unele schimbări mai substanţiale de compoziţie şi de inventar al mobilierului (jilţuri, pupitre), dar şi aici elementele tradiţionale sunt dominante.

Cu totul altele sunt, în schimb, schema compoziţională, arhitectura, mobilierul şi tipologia evangheliştilor – bondocişi rotofei – dintr-un *tetraevanghel* iar copiat în 1555, în timpul lui Alexandru Lăpuşneanu, de către Evloghie de la *mănăstirea Putna*. Şi coloritul este aici altul, în tonuri mai vii, mai puţin rafinate, în special în chenarele alcătuite din flori stilizate, chenare care mărginesc imaginea centrală numai pe trei laturi, împingând-o asimetric spre interiorul manuscrisului.

Venind mai târziu decât cele din Moldova, miniatura muntenească aduce în compensaţie o iconografie mai bogată, mai diversificată. Aşa se prezintă cel puţin *tetraevangheliarul voievodului Alexandru al II-lea*, executat în Ţara Românească în anii de domnie ai acestuia (1568–1577). Acest manuscris face parte dintr-un grup ce avea drept prototip *Tetraevangheliarul Parisinus grec 74*, copiat în secolul al XI-lea după un prototip mai vechi din Asia Mică.

Manuscrisul voievodului Alexandru al II-lea sau *Suceviţa 23*, cum i se mai spune, a avut drept model un manuscris bulgar din acelaşi grup: *Tetraevangheliarul ţarului bulgar Ivan Alexandru*, copiat la Târnovo în 1356 şi aflat în prezent la British Museum, Londra. Ceea ce caracterizează acest grup de manuscrise, deci inclusiv pe cel al lui Alexandru al II-lea (*Suceviţa 23*), este dispunerea miniaturilor în ciclu iconografic, pe măsura curgerii textului pe care îl ilustrează. Deosebirea faţă de manuscrisele moldoveneşti anterioare este radicală. În timp ce acelea conţineau doar imaginile evangheliştilor, decinici o ilustraţie propriu-zisă, în manuscrisul *Suceviţa 23* miniaturile, în număr mare, ilustrează chiar conţinutul textului, respectiv evangheliile, iar această ilustrare este făcută cu lux de amănunte, la episoadele narate participând sute de personaje. Acest manuscris – primul cu miniaturi organizate într-un ciclu epic, dar nu şi ultimul – va sta la baza artei miniaturale din secolul următor, fiind luat ca model pentru manuscrisele *Suceviţa 24* din 1607, pentru *tetraevangheliarul* din 1617 şi pentru activitatea lui Anastasie Crimca în general pe care o influenţează puternic.

BRODERIA

ARTĂ în care talentul, simţul decorativ şi rafinamentul coloristic al românilor şi-au spus din plin cuvântul, broderia a continuat, în secolul al XVI-lea, în linii mari, tradiţia împământenită în veacul anterior. Ca şi pictura aceleiaşi epoci, ea evoluează însă spre o mai mare atenţie acordată elementului decorativ care la un moment dat va ajunge covârşitor în raport cu schema compoziţională cu liniile ei de forţă, cu puternicile contururi ce definează formele. Nici din monumentalitatea pieselor anterioare n-a rămas decât amintirea, în schimb, ca şi în pictură, ca şi în miniatură, morbul naraţiunii este în largul său. Exemplul cel mai concludent îl constituie *Marea adveră a Adormirii Maicii Domnului*

Dverăde la mănăstirea Slatina

dăruită de domnul Bogdan al III-lea mănăstirii Putna, la 1510. Sănu ne lăsăm înşelaţi de dimensiunile ei neobişnuit de mari (2,40 × 1,90 m). Acestora nu le corespunde în mod automat un caracter monumental. Dimpotrivă, suprafaţa este fărâmiţată în scene cu caracter ilustrativ, la rândul lor animate de acţiunea mai multor personaje.

Această dveră, creaţia meşterilor Zosima şi Mardare – primii brodeuri români cu identitate precisă cunoscută – va fi în felul ei cap de serie stilistică. Ea îşi va găsi un corespondent în *Dverade la Slatina*, dăruită ctitoriei sale, în 1561, de Alexandru Lăpuşneanu care apare în postura de donator împreună cu soţia sa, doamna Ruxandra. Ca şi în *dverade la Bogdan cel Orb*, în jurul imaginii centrale înfăţişând de astădată *Schimbarea la faţă* apar un număr de douăsprezece medalioane reprezentând marile sărbători şi încă trei medalioane cu *Iisus Emmanuel* în centru, încadrat de cete îngereşti. Şi astanu-i totul. În jurul scenei centrale a *Preobrajeniei*, ea însăşi suprapopulată, există un chenar pe care figurează apostolii, iar în cadrul dreptunghiular rezervat portretului votiv mai apar *Maica Domnului* având ca pandant pe *Iisus*, *Sfinţii Petru şi Pavel* susţinând, nu fără un vădit efort, un templu prevăzut cu cupolă şi coloane, doi îngeri la spatele donatorilor şi doi serafimi deasupra lor.

Epitafele, epitrahilele, omofoarele se menţin mai strâns pe linia tradiţiei. Între *epitafuldela Dobrovăţ* (1506), de pildă, şi cel de la *Moldoviţa* din 1494 nu se disting mari deosebiri, iar cele care sunt nu merg în sensul unei complicări, unei supraîncărcări a compoziţiei. Dimpotrivă, aceasta este mai clară, mai aerată, liniile fiind aici mai puţin agitate, mişcările mai calme, numărul îngerilor care mişună aupur şi simplu în prima fiind redus în a doua, caşi risipa de stele ce înecau literalmente tot spaţiul în *epitafuldela Moldoviţa*

Apropiată ca redactare de ceaa *epitafului de la Dobrovăţ* este şi compoziţia *epitafului* dăruit de vistiernicul Gavril Trotuşan mănăstirii *Voroneţ* în 1516, piesă ce face parte astăzi din tezaurul muzeului de la Putna. Între cele două piese, deosebirea priveşte numai gradul de dinamism. În timp ce în primul

*Epitaf de la mănăstirea Sucevi*ţa

Coborârea de pe cruce, dveră de la biserica episcopală din Curtea de Argeş, 1517

personajele tradiţionale veghează mortul în atitudini calme, reţinute, în cel de-al doilea ele stau aplecate asupra lui Hristos într-o stare de agitaţie sufletească. Unei stări de neastâmpăr agitându-se în zbor, i-au cedat şi îngerii din registrul superior, în timp ce în piesele de la *Dobrovăţ* şi stau consternaţi în genunchi. În rest, nu sesizăm vreo tendinţă expresă de supraîncărcare a spaţiului.

Abia în *epitafurile la Suceviţa* din anii 1592–1593, lucrat din poruncalui Ieremia Movilă, artistul pare să aibă o acută oroare de vacuum şi umple din nou spaţiul cu figuri, cu stele, făcând şi risipă de perle.

Mult mai simple, mai sobre, mai clare şi tocmai de aceea mai expresive sunt în secolul al XVI-lea piesele de broderie din Ţara Românească avem în vedere, în primul rând, celetrei epitrahile păstrate la Muzeul de Artă din Bucureşti şi un al patrulea păstrat la mănăstirea Xenofon de la Muntele Athos. Acesta din urmă – o daniea lui Neagoe Basarab şi a Despinei doamna – reprezintă şinţi în picioare sub arcade trilobate. Coloanele şi arcadele sunt subliniate de un fir răsucit ce aminteşte de brâul decorativ de la biserica episcopală de la Curtea de Argeş – expresie a unităţii stilistice care caracterizează toate arte le din timpul lui Neagoe.

Dacă este totuşi să acordăm calificativul de „cea mai frumoasă" broderie din secolul al XVI-lea – aşa cum *epitafului Siluan* deţine titlul pentru secolul al XV-lea –, credem că nu greşim atribuindu-i-l unei *dverece* se află în prezent la Salade Arme (Orujeinaia Palata) din Kremlin. Lucrată în 1517 din poruncalui Neagoe şi a Despinei doamna pentru ctitoria lor de la Argeş, această piesă se afla în 1915 la biserica Sf. Petru şi Pavel (Petropavlovski sobor) din Petrograd Ea reprezintă o *Coborâre de pe cruce*. Desprinsde pe cruce a supliciului, trupul răstignitului este susţinut de Maria şi de Iosif din Arimateea, în timp ce Nicodim smulge cuiele din picioarele însângerate iar mironosiţele şi apostolul Ioan fac gesturi ce exprimă durerea.

Îmbinând un realism rar întâlnit în asemenea scene, indiferent dacă este vorba de pictură murală, de icoane sau de miniaturi, cu o stilizare impusă de însăşi tehnica acestei „picturi cu acul" care este broderia,

piesa este de un monumentalism şi de o expresivitate cu totul excepţionale. Nu vedem nici o stângăcie, nici o scăpare ce ar putea-o situa mai prejos, pe scara valorilor, de orice lucrare pe această temă în arta italiană a Renaşterii. Ritmul pe care-l formează mişcările personajelor, diversitatea de atitudini, echilibrul, simetria perfectă, dar nu una geometrică, schematică, formală, ci de conţinut, gestul mâinilor frumos desenate, proporţiile personajelor – fără nici o ierarhizare (dacă nu luăm în calcul, fireşte, imaginile minuscule din colţul din stânga ale Despinei şi fetelor ei Stana, Roxandra şi Anghelina) – totul, inclusiv arhitectura din fundal, cu ziduri de cetate şi bastioane, ne evocă o lucrare de mare artă realistă de tip renascentist. În adevăr, nici una din convenţiile admise în artabizantină – disproporţii, aplatizarea spaţiului, perspectivă inversă, elemente supranaturale (îngerii în zbor sunt cu totul exteriori acţiunii principale) – nu apare în această lucrare de excepţie, cum nu apar nici motive ornamentale. Potrivit relatărilor călătorului sirian Paul de Alep, prezent la târnosirea bisericii lui Neagoe, această broderie avea o pereche capandant şi anume tot o *dveră* reprezentând, separe, *Plângerea lui Iisus*.

SCULPTURA

DEPARTE de a se putea compara cu artele bidimensionale, sculptura ca artă în spaţiu – şi este vorba mai ales de reliefuri, căci *ronde-bosse* se apare cu totul excepţional – face în secolul al XVI-lea un pas decisiv în direcţia Renaşterii. Afirmaţia priveşte, bine înţeles, în primul rând Transilvania. Mişcarea reformistă din sânul Bisericii a stânjenit mult nu numai construirea unor noi edificii, dar şi decorarea celor vechi, dar şi crearea unor altare poliptice, a unor reliefuri, a unor statui, dacă nu cumva a distrus şi din cele deja create.

Câteva reliefuri pe tema *Iisus al durerii* s-au păstrat chiar de la începutul veacului, respectiv din 1504, ele decorând *tabernaculele bisericilor evanghelice din Tărpiu* (jud. Bistriţa-Năsăud), *Bazna* şi *Valea Viilor* (jud. Sibiu). Sunt piese de o stângăcie rustică, având un aer patriarhal, meşterul care le-a cioplit fiind desigur unul în vârstă care activase în secolul precedent şi-şi încheia acum cariera. Aceeaşi impresie ne-o lasă, de fapt, şi *consolele antropomorfe din corul bisericii evanghelice din Dârlos* (jud. Sibiu).

Cu totul altfel se prezintă operele atribuite unui pietrar din Sibiu, pe nume Andreas, care, deşi nu părăseşte canoanele goticului târziu, dovedeşte cel puţin un bun meşteşug, dacă nu chiar şi îndrăzneală creatoare, simţ al monumentalului şi al plasticităţii formelor, atunci când ciopleşte *tabernaculele* de tip edicul de la *Moşna* (jud. Sibiu), *Sighişoara* şi *Boian* (jud. Alba).

Ca să asistăm la fenomenul foarte interesant al despărţirii treptate a unui artist de goticul târziu şi al instalării sale în formule de tip Renaştere, trebuie să poposim la *biserica evanghelică din Biertan*. Sculptorul care a lucrat aici ar fi putut fi un oarecare Ulrich din Braşov şi, chemat la Biertan în 1523, el este probabil autorul reliefurilor ce împodobesc amvonul bisericii. Cele trei reliefuri sunt *Răstignirea*, *Rugăciunea din grădina Ghetsimani* şi *Profeţia lui Simion*. Relieful este destul de înalt, formele expresive, dar proporţiile nu sunt bine găsite, capul protagoniştilor fiind prea mare pentru taliile lor scunde. Trăsăturile portretistice ale lui Simion au făcut posibilă emiterea ipotezei că pentru acest chip ar fi pozat chiar ctitorul [149].

Atât *reliefurile amvonului din Biertan* cât şi alte reliefuri sau chiar sculpturi în *ronde-bosse* cum sunt *Madonele cu Pruncul de la Şmig*, *Bruiu*, *Sânmartin* şi *Brukenthal* sunt create sub influenţa lui Veit Stoss (activ la Cracovia şi Nürnberg) transmisă prin fiii săi stabiliţi în Transilvania. Tocmai nivelul înalt la care ridică acest artist arta gotică, puterea de seducţie a artei lui de mare ţinută sub aspectul meşteşugului şi al expresivităţii i-au determinat pe sculptorii din Transilvania să fie reticenţi faţă de inovaţiile aduse de Renaştere. Dovada că este aşa o constituie faptul că, atunci când execută nu sculptură de altar, debitoare lui Veit Stoss, ci sculptură decorativă, reticenţa faţă de Renaştere se volatilizează şi pietrarii adoptă repertoriul de forme, modul de tratare şi stilul Renaşterii. Aşa se procedează, în orice caz, la *Capela Lázó* de la Alba Iulia. În afară de portaluri cu pilaştrii, antablamentele şi scuturile lor heraldice amintind de arhitectura şi sculptura toscană, aici apar, pe soclurile pilaştrilor de colţ, şi reliefuri, cum sunt *Moise primind tablele legii*, *Iudith* şi *Holofern*, *Samson* şi *leul*, *Sf. Sebastian*, *Hercule* şi *Hidra din Lerna* şi un *Centaur* – ultimele două inspirate de mitologia greacă. Elementele

ULRICH DIN BRAŞOV
Răstignirea, amvonul bisericii din Biertan

de Renaştere (felul de a modela anatomiile, drapajul de tip antic, armonioasa îmbinare a diferitelor componente ale schemei compoziţionale utilizate) l-a determinat pe Vasile Drăguţ să facă presupunerea că autorul reliefurilor ar putea „fi unul dintre acei meşteri provinciali italieni, peregrini prin Europa în căutare de lucru" [150]. Un asemenea italian, Giovanni Fiorentino (Johannes Fiorentinus, cum i se spune în mediile săseşti din Transilvania) era activ pe la 1515 la Mineu, unde sculpta tabernacului şi o cristelniţă din marmură roşie. Unui alt italian i se poate atribui *tabernacului din Cueş* (1531) [151], precum unui vienez (Anton Pilgram), mai precis atelierului său, i se poate atribui *portalul sacristiei din biserica Sf. Mihail din Cluj*, decorat supra abundent cu motive heraldice, florale şi imagini de *putti*. Într-o poziţie insolită, ca şi cum s-ar căţăra pe un gard, aici apare în timpanul portalului figura ctitorului sau poate a meşterului.

Unele realizări demne de luat în seamă sunt, în Transilvania, şi pieselede sculptură funerară. Menţionăm dintre acestea, ca fiind o replică locală a unor prototipuri ungureşti, *piatra de mormânt a episcopului Sigismund Thurzo* (1512) *din catedrala romano-catolică din Oradea* [152]. Din punct de vedere ornamental, lespedea este împărţită în două părţi inegale în cea superioară, mai mare, este sculptat scutul heraldic, iar în cea mai mică, inscripţia.

O piatră tombală asemănătoare, având ca însemn heraldic stema Ţării Româneşti se păstrează la *biserica mănăstirii ortodoxe de la Prislop* (jud. Hunedoara) pe mormântul domniţei Zamfira, fiică a domnului muntean Moise Vodă şi soţia nobilului Stanislau Nisowsky care a comandat lespedea.

Există o placă funerară şi din bronz, păstrată în *ferula catedralei evanghelice din Sibiu*, pe mormântul lui Petru Haller (1569), bogat ornamentată cu motive heraldice, drept chenar având textul epitafului.

Nu lipsesc din această perioadă nici mormintele de tip sarcofag cu imaginea defunctului ca gisant pe capac şi cu scene în relief plat pe peretele frontal. La *catedrala din Alba Iulia*, de exemplu, s-au păstrat două asemenea monumente funerare al *reginei Isabella* (1559) şi al *principelui Ioan Sigismund* (1571). Pe primul dintre cele două sarcofage, basorelieful ilustrează pilda *Bunului samarinean*, iar pe al doilea, o scenă de bătălie cu asediul unei cetăţi.

Lespezile de mormânt sunt piese reprezentative şi pentru sculptura din Moldova şi Ţara Românească. În voievodatul de la răsărit de Carpaţi se continuă doar cu mici abateri tradiţia fixată în secolul anterior la *monumentele necropolei domneşti de la Rădăuţi şi Putna*, monumente de referinţă fiind cel al lui Ştefan

Epitaful lui Petru Haller, Sibiu

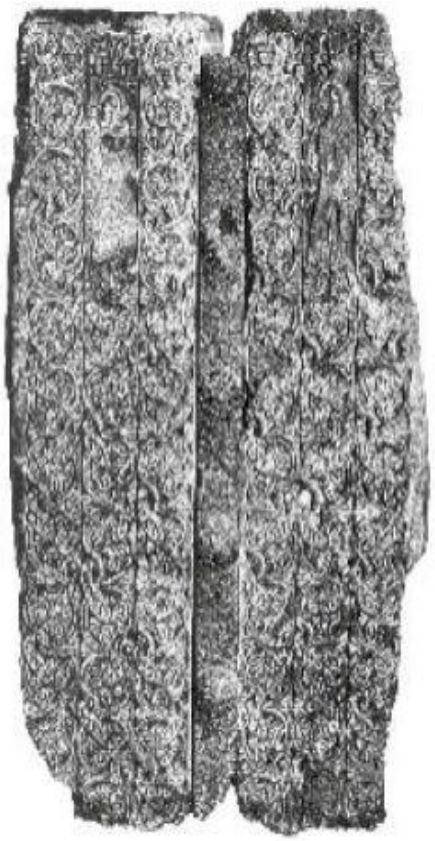
cel Mare. Se continuă adică decorarea în tehnica *méplat* a lespezii cu un motiv sofisticat compus din palmete stilizate, frunze, flori, eventual struguri şi ghinde, integrate toate unei savante împletituri din vrejuri meandrice şi încadrate de un chenar format din inscripţia comemorativă. Firesc, aceasta este doar schema structurii compoziţionale pentru că, de la caz la caz, acest decor este uneori sobru, clar, calm, pentru ca, alteori, să devină hiperabundent, agitat, transformându-se într-o reţea inextricabilă. Menţionăm din prima categorie *lespezile de pe mormintele de la Putna* ale lui *Bogdan II cel Orb* (1517), *Ştefăniţă Vodă* (1527), *doamna Maria* – prima soţie a lui Petru Rareş (1529), iar din a doua categorie, piatra funerară a lui Petru Rareş însuşi – astăzi spartă (1546), cea a lui *Ştefan Rareş* (1552), *a doamnei Elena*, toate trei de la *Probota*, cea a *Teofanei*, fiicalui *Alexandru Lăpuşneanu* (1560) de la *Slatina*, a *Teodosiei* (1576) de la *Siret*, a *mitropolitului Grigore Roşca* (1570) de la *Voroneţ* şi a *logofătului Grigorcea* din aceeaşi biserică.

Cu totul altă schemă compoziţională este adoptată de pietrele tombale muntene şti, majoritatea concentrate în *pronaosul bisericii episcopale de la Curtea de Argeş*. Doar chenarul este format, ca şi în lespezile din Moldova, din textul de pomenire a defunctului. În câmpul central însă, în locul motivului floral meandric, foarte barocla piesele din timpul lui Rareş, este figurat un decor geometrizant format dintr-o cruce, pomul vieţii şi soarele închipuit ca un vârtej stilizat cu o rigoare geometrică ce împrumută nu o dată efecte de op art care dau iluzia mişcării, ca în *lespedea de pe mormântul lui Neagoe*. La baza crucii de pe această piatră mai sunt figurate craniul lui Adam şi unelte les chingiuirii lui Hristos. Cu unele elemente în plus sau în minus, aceeaşi structură compoziţională este aplicată la *lespezile doamnei Despina*, *domniţei Roxandra*, ca şi la ceaa lui *Pârvu Craiovescu*, pusă de Neagoe Basarab pe mormântul acestuia de la Snagov.

O variantă în cadrul tipului de lespezi muntene şti a inaugurat *piatra funerară a domnului Radu de la Afumaţi*. Un prim element adăugat tipului de bază este chenarul cu decor format din *entrelacs* uri care-l dublează pe cel realizat de textul comemorativ. La rândul său, acest text, mult amplificat pentru a povesti faptele viteaz ului voievod care i-a înfruntat pe otomani, ocupă jumătate din câmpul rezervat motivului ornamental central. Astfel că acesta din urmă (cruce înscrisă în cerc şi patru vârtejuri solare, două dintre ele circumscriind stele în şase colţuri) este împins într-un spaţiu foarte restrâns din partea superioară pentru a face loc şi unei reprezentări tălare a voievodului defunct.

Lespedea de mormânt a lui Radu de la Afumaţi

Cum crede Pavel Chihaia, „Foarte probabil modelul imaginii ecvestre a lui Radu de la Afumaţi a fost Sf. Dumitru de pe porţile unui paraclis de la mănăstirea Snagov dar ne izbeşte faptul că, pentru prima oară întâlnim, la figuraţia pietrelor de mormânt, un om



Uşile mănăstirii Cotmeana

în viaţă şi într-o atitudine războinică – voievodul este înfăţişat cu buzduganul ridicat într-un impetuos atac – referinţa fiind la activităţile de pe pământ ale celui plecat şi nu la destinul sufletului său al trupului său, recăpătat în clipa Judecăţii"[153].

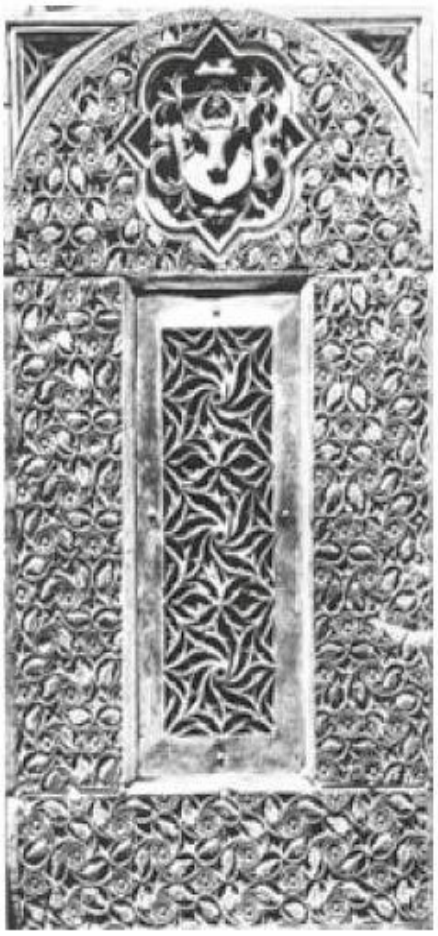
Această soluţie ornamentală nu a rămas fără urmări: ea a fost luată drept model pentru alte două lespezi funerare, nu întâmplător ele aparţinând unor personaje care, ca şi Radu de la Afumaţi, s-au acoperit de glorie pe câmpurile de luptă. Una dintre ele a fost pusă pe mormântul marelui iclugher Albu Golescu în biserica fostei mănăstiri *Vieroşi* la 1574. Aici, imaginea cavalerului aproape identică cu cea luată ca model, este plasată în partea inferioară a pietrei, restul spaţiului fiind rezervat textului de pomenire – o adevărată pagină de cronică. Cea de a doua piatră funerară inspirată de lespedea lui Radu de la Afumaţi a fost pusă pe *mormântul lui Stroe Buzescu* de către soţia sa Sima, la *biserica din Stănești* (jud. Vâlcea) în anul 1602.

Lespedea funerară a lui Neagoe Basarab

În sfârşit, tot în Muntenia întâlnim şi lespezi funerare în care decorul a fost rezolvat mai simplu, prin preluarea unor motive (*entrelacs*, împletituri, cercuri întretăiate) din plastica exterioară a lor de la *bisericile Dealu* şi *Argeş*

Cât priveşte decoraţia exterioară, în piatră cioplită şi netezită şi săpată cu flori" a acestor două monumente, ea poate trece, devansând-o cu mai bine de un veac pe cea de la *Dragomirna* şi *Trei Ierarhi* drept o fericită colaborare între arhitectură şi sculptură decorativă în relief.

Cei care au colportat motivele care alcătuiesc aparatul ornamental de la *Argeş* sunt chiar meşteriii aduşi

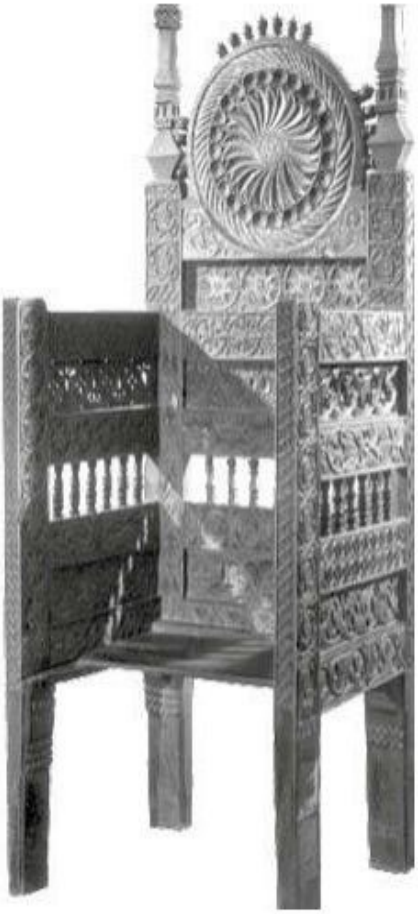


Tazlău, *uşa bisericii*

chipuri din alecărorguri curgeapă:unul estechipul unui maghiar [acestas-apăstrat],celălalteste capulunui turc cu turbanul său,al treileaestechipul unui domn şi al patruleacel al unui rob" [154]. În timp cemajoritateacercetătoriloratribuieaceastă fântânăsecoluluial XVI-lea,M. M. Popescuajunge, prin constatareaanalogieistilisticecu alte lucrări, la concluziacă eadateazăde la jumătateasecolului al XVII-lea[155].

Un alt motiv figurativ în sculpturadecorativăa celor douăţări românei constituiestemeleşi alte însemne heraldice.Elecontinuăîn diversevariantepiesele din secolulanterior.

În afarăde sculpturaîn piatră, în ţările române cunoaşteo dezvoltarenotabilăşi sculpturaîn lemn care,prin naturasade artă aplicată,se confundă



Moldoviţa, *jilţ domnesc*

de Neagoede pemalul Bosforului,unul dintre aceştia, Manoli din Nicosia,amintindu-nede eroulfrumoaselegendea mănăstiriiArgeşului.

Fărăsăcunoascăun revirimentde amploareacelui petrecutîn ŢaraRomânească,sculpturadecorativă a edificiilor din Moldovanu seorientează încăspre motiveorientale(o vafaceabiaîn secolulurmător), ci searatămai receptivăfaţăde elementelecaracteristiceRenaşterii.

La Slatina,apareo fântânăcu balustradăprofilatăîn stil de Renaştere,un capde gorgonăcioplit în relief amintindu-ne,aici, de fântânileitaliene.

O *fântână*cu imagini antropomorfeafostconstruită şi în ŢaraRomânească,în vremeaui NeagoeBasarab, la *Cozia* de existenţăei amintind la 1656 Paul deAlepcândnotacă„...în jurul bazinuluisuntpatru

Mănăstirea Slatina, *pisanie* cu stema Moldovei

Suceava, biserica Sf. Dumitru, *pisanie cu stema Moldovei*

cu mobilierul (uşi, strane, jilţuri, analoghioane, tetrapoade jar, începând din secolul al XVI-lea, şi iconostase excepţie făcând aşa-zisele cruci de mână decorate cu scene în relief).

Ca un echivalent în lemn al decoraţiei în piatră de la *mănăstirile Dealu şi Curtea de Argeş* avem *uşa de la Cotmeana* în Ţara Românească şi pe cea de la *Tazlău* în Moldova. Şi una şi alta sunt decorate pe întreaga suprafaţă, motivul dominant în primul caz fiind cel vegetal, vrejuri meandrice şi frunze. Doar tăblia de la îmbinarea acelor două canaturi este decorată cu motive geometrice de tipul *entrelacs*, iar în partea superioară a canaturilor sunt sculptate, în basorelief, distanţate între ele, figurile Fecioarei Maria şi a arhanghelului Gabriel, alcătuind împreună scena *Bunei Vestiri*.

Aspectul oriental al *uşilor de la Cotmeana* li se opune *uşa de la Tazlău* rezolvată într-un spirit renascentist, dar nu fără unele reminiscenţe gotice, şi aici, în afară de decorul compact cu motive sub formă de rozete şi lacrimi, fiind sculptat şi un element figurativ: stema Moldovei pe un scut încadrat de un patrulob.

Adevărate capodopere ale sculpturii în lemn sunt însă iconostasele din secolul al XVI-lea păstrându-se exemplare excepţionale la *Voroneţ* şi *Humor*.

Mai sobre, severe chiar, sunt stranele din biserici în decoraţia lor intrând lemnul strunjit şi numai spătarele fiind prevăzute cu motive sculptate, culoarea (roşu, verde) contribuind şi ea la impresia de ansamblu. Cu cât stranele sunt

Voroneț, strană

jilțurile domnești. Motivele decorative ce le împodobesc aparțin unui repertoriu compozit din care fac parte baluștri renascentiști, rozete și cvadrilobi gotici, *entrelacs* și semipalmete orientale.

Cum era și firesc, o ușă de tip Renaștere în deplin acord cu arhitectura și sculptura în piatră a monumentului, se păstrează în *Capela Lázó* din Alba Iulia.

ARTA METALELOR

VEACUL al XVI-lea este considerat pe drept cuvânt epoca de maximă înflorire a meșteșugului metalelor prețioase din țările române. Dintre breslele de meșteșugari, cele ale aurarilor și argintarilor se bucură, mai cu seamă în Transilvania de un mare prestigiu, în raport direct cu puterea lor economică. Centrele cele mai puternice din acest principat sunt la Brașov, Sibiu, Sighișoara, Bistrița, Mediaș, unde lucrează zeci de ateliere care furnizează obiecte de înaltă cizelură artistică din aur și argint și peste hotare: în Europa Centrală și în special în Moldova și Țara Românească. Pentru a doua jumătate a secolului al XVI-lea, izvoarele scrise atestă activitatea simultană a 33 de aurari la Sibiu și a 40 de argintari la Brașov[156]. Operele acestora pot fi, începând din acest secol, identificate mai ușor pentru că membrii breslelor au început să fie obligați a stanța pe obiectele lucrate semnele de recunoaștere a meșterului și a orașului sau de reședință. S-au putut astfel contura opera și personalitatea unor meșteri ca Blasiu din Bistrița, Francisc Kepiro din Cluj, Simion din Brașov, Balthasar Fleischer din Sibiu, Celestin din Sibiu, Ștefan din Cluj. Uneori, aceștia lucrau cu materialul clientului. La 1511, de pildă, doamna Voica, soția lui Mihnea Vodă, trimitea meșterilor din Brașov aur și argint pentru a-i confecționa 24 de cupe pentru zestrea fiicei sale, Ruxandra. Același lucru îl face, în 1557, Alexandru Lăpușneanu, trimițând metal prețios aurarului Ștefan din Cluj spre a confecționa obiecte de cult pentru mănăstirea Slatina. Neagoe Basarab, cu șase ani mai târziu, trimitea meșterului său Celestin din Sibiu florini de aur pentru poleirea unui număr de șapte sprezece cupe. Alți 1000 de florini de aur, sumă exorbitantă de-a dreptul, plătea același Neagoe pentru confecționarea coroanei pe care o vedem pe capul doamnei Despina în portretul votiv de la Argeș. În acest cost va fi intrat însăși materialul folosit.

Dar Transilvania nu deține monopolul lucrărilor de argintărie și orfevrărie. Ateliere de meșteșugari în metal prețios se află și în principatele de la sud și est de Carpați, cei mai mulți meșteri fiind atestați la Târgoviște și la Suceava. Neagoe Basarab, bunăoară, avea la curte un bijutier care lucra cu perle, și tot el, într-o corespondență cu pârgarul Sibiului, se laudă că are meșteri locali care execută lucrări mai bune decât sibianul Celestin[157]. Tot în Țara Românească, la Câmpulung, este semnalat, la începutul secolului al XVI-lea, un argintar originar din Brașov.

Şi mai numeroase sunt numele de meşteşugari în arta metalului în Moldova. În afară de cei menţionaţi încă de pe vremea lui Ştefan cel Mare (Antonie din Suceava şi Stanciul aurarul), îi mai putem aminti pe Toma „auricampsor" pe Petre Zlătarul, pe Ioachim Zlătarul, pe Gligorie Moesiu şi, în bloc, pe cei şaptesprezece argintari care trăiesc la Iaşi sau pe aurarii care au proprietăţi în centrul oraşului Suceava – toţi atestaţi documentar[158]. La Iaşi, argintarii sunt şi organizaţi în breaslă.

Cât priveşte repertoriul pieselor de artă ce pot face obiectul interesului nostru, el nu diferă de cel din secolul anterior. Pe de-o parte este vorba, fireşte, de inventar liturgic – piese de artă somptuară cum sunt potirele, ferecăturile de cărţi, cădelniţele, anaforniţele, ripidele, căţuile, panaghiarele. Pe de alta, despre obiecte de uz casnic sau despre podoabe pocale, cănicu capac, talgere, mânere de săbii, paftale, diademe, coroane, cercei de tâmplă, inele, coliere. Uneori, asemenea obiecte alcătuiau zestre fabuloase păstrate sau nu în vistieria ţării şi despre care aflăm din documente ce grăiesc despre jafuri, despre bejanii, despre moşteniri sau despre zestrea domniţelor.

Dintre piesele cu reprezentări figurative cele mai numeroase sunt ferecăturile. Aparatul ornamental îl urmează în linii mari pe cel al broderiilor, manifestând adică tendinţa de complicare a compoziţiei, de încărcare a acesteia cu detalii secundare şi de accentuare a elementului narativ. Scenele gravate pe ferecături sunt cele tradiţionale: *Adormirea Maicii Domnului*, *Pogorârea la iad*, mai rar *Înălţarea*. Primele două se pot întâlni pe *ferecătura de evanghelie* dăruită de Bogdan al III-lea, în anul 1507, *mănăstirii Putna*, pe cea dăruită de Neagoe Basarab şi pe cea a postelnicului Marcea, dăruită la 1519.

Unul dintre elementele nou introduse, la care făceam referire, îl constituie portretele donatorilor incluse, după exemplul icoanelor şi tapiseriilor, în josul imaginii. Asemenea portrete apar în *ferecătura spătarului Dragomir* şi a *vistierului Teodor*, dăruită de cei doi *bisericii Sf. Nicolae din Şcheii Braşovului* către jumătatea veacului al XVI-lea. *Domnul Mircea Ciobanu* şi *doamna Chiajna* sunt şi ei înfăţişaţi pe o ferecătură dăruită *mănăstirii Tismana*, iar *Alexandru II Mircea*, împreună cu *doamna Ecaterina Salvaresso* figurează pe o ferecătură aflată astăzi la mănăstirea *Sf. Ecaterina de la muntele Sinai*.

În Moldova, două ferecături ne reţin în deosebi atenţia: una dăruită de logofătul Grigorie Ferăi *mănăstirii Neamţ* (1563–1565) având pe o faţă *Pogorârea la iad* şi pe alta *Înălţarea*, şi o alta dăruită de mitropolitul Grigorie Roşca *mănăstirii Voroneţ*. De astă dată, donatorul a avut ideea ca pe faţa a doua a ferecăturii să fie înfăţişată şi figura lui *Daniil Sihastru*, gest care era în spiritul picturii exterioare de la *Voroneţ*, unde, din porunca aceluiaşi mitropolit, vestitul pustnic intrat în legendă era înfăţişat alături de el pe peretele pridvorului.

Ferecătură de la Bogdan III, 1507

Panaghiar de la Bistriţa-Vâlcea

Ca bogăţie iconografică, doar panaghiarele se mai pot compara cu ferecăturile. Cele dăruite de boierii Craioveşti mănăstirilor *Bistriţa* şi *Tismana* sunt foarte concludente pentru rafinamentul şi nivelul tehnic al meşterului muntean care a cizelat cu o migală de bijutier aceste piese, îmbinând într-un spaţiu foarte restrâns imaginile figurative ale unor scene destul de complicate, ca *Înălţarea*, *Adormirea Maicii Domnului* şi *Cinadin Mamvri*, cu ingenioasa decoraţie floral㠖

De un efect decorativ ce stârneşte admiraţie sunt şi căţuile de la *Bistriţa* şi *Tismana*, pe care întâlnim semnătura unui argintar bănăţean – Dimitrie din Lipova.

Pentru Transilvania, în ambianţa catolică, sunt caracteristice aşa-zisa cruce-relicvar şi relicvarul-monstranţă. Şi totuşi, piesa cea mai somptuoasă din bisericile catolice era potirul, argintarii transilvăneni ajungând la adevărate performanţe ca gust artistic, imaginaţie, precizie şi inventivitate tehnică. Combinaţia între filigran şi smalţ, de pildă, pare să fie o invenţie a lor de vreme ce în documentele de secol XVI se indică drept procedeu tehnic un aşa-zis *mod transilvan* de execuţie.

Iubitoare de fast, orgolioasă, protocolară, înclinată spre manifestările de paradă, punând preţ pe reprezentare, societatea românească din secolul al XVI-lea a acordat – prin exponenţii ei din vârful ierarhiei feudale – o mare atenţie obiectelor de podoabă. Pentru case le domnitoare, la mare preţ erau coroanele. Cele purtate de Neagoe, de Rareş, de Iacob Heraclid Despotul sau de Ştefan Răzvan, pentru primii doi martori fiind portretele votive, iar pentru următorii doi monedele bătute cu efigia lor, sunt influenţate evident de morfologia goticului. La coroanele de acest tip ale doamnelor şi domniţelor care îşi etalează luxul în portretele votive se adaugă, ca un supreme lement de bogăţie şi distincţie, cercei ide tâmplă, grei, strălucitori, bătuţi în pietre scumpe, aşa cum îi constatăm, ce-i drept, mai simpli, încă din *Acoperământul de mormânt al Mariei de Mangop* fiind însă din ce în ce mai somptuoşi în portretele *doamnei Despina*, *doamnei Elena* a lui Petru Rareş, *doamnei Ruxandra* a lui Alexandru Lăpuşneanu, *doamnei Chiajna* şi ale altora.

Dintre bijuteriile feminine, în afară de diademe, agrafe, brăţări, broşe, s-au păstrat paftale şi aplice, iar din inventarul accesoriilor bărbăteşti în număr mare sunt săbiile de paradă cu mânere gărzi şi teci bogat decorate.

Ca însemne ale puterii, s-au păstrat în Ţara Românească şi două bule sigilare ornamentate cu motive vegetale ce formează cadrul portretelor celor care le-au posedat *Alexandrul II-lea Mircea* şi *însoţitorul său Mihnea* – pe una – şi *Petru Cercel* pe cea laltă.

În sfârşit, urmare a creşterii influenţei otomane, în inventarul podoabelor bărbăteşti apare, în secolul al XVI-lea, surgiucul, purtat de domni şi de marii dregători de obicei la căciulă, cum purta deja, în acest al XVI-lea veac, Mihai Viteazul şi cum vor purta până în pragul erei moderne voievozii din toate cele trei ţări române.

Arta românească în epoca de tranziţie de la medieval la modern

SECOLUL
AL XVII-LEA

PE PLAN economic, social şi politic, perioada care urmează unirii eroice, dar efemerea, celor trei ţări române de către Mihai Viteazul, la 1600, se caracterizează, într-o profundă criză a vechilor stări de lucruri. Cu alte cuvinte, orânduirea feudală intră într-un proces de destrămare, lent încă, la început, în secolul al XVII-lea, apoi înteţindu-se spre sfârşitul perioadei, în secolul al XVIII-lea – pentru ca să ajungă la o disoluţie completă şi să sucombe, în cele din urmă, sub presiunea irezistibilă a prefacerilor în toate domeniile.

Am văzut că semnele noului se iviseră încă mai de mult, şi anume spre jumătatea veacului al XVI-lea [159]. Dar abia secolul al XVII-lea se constituie ca o entitate cronologică premodernă, fiind, cum se exprimă Răzvan Theodorescu, „secolul barocului şi al primei modernităţi efective" [160].

Fundalul general pe care se vor profila manifestările artistice din această perioadă îl constituie situaţia grea, internă şi externă, a ţărilor române. Astfel, în timp ce Transilvania, slăbită de luptele dintre diferitele facţiuni conduse de magnaţi, era ocupată de Habsburgi, la 1687, pierzându-şi deci autonomia, Moldova şi Ţara Românească erau, la rândul lor, tot mai mult aservite Porţii Otomane. Ceea ce nu înseamnă că n-au existat şi gesturi de independenţă, cum a fost răscoala antiotomană a lui Radu Mihnea al III-lea, sau momente când autoritatea centrală a stopat tendinţele centrifuge ducând la consolidarea puterii centrale în stat şi, în anumite perioade, chiar la o oarecare prosperitate economică. Regimul dominant în acest secol este cel nobiliar. Dinastiile Muşatinilor şi Basarabilor au fost înlocuite cu domni proveniţi din „boieri de ţară" şi un sentiment care a fost numit „protonaţional" încolţeşte şi se dezvoltă. El se reflectă şi în încercările făcute sub semnul testamentului politic al lui Mihai Viteazul, de unire a tuturor românilor. Dorinţa principelui transilvan Gabriel Bethlen (1613–1629) de a reface vechea Dacie, campaniile transilvănene ale lui Radu Şerban sau încercările lui Vasile Lupu de a alipi Ţara Românească la Moldova exprimă tocmai asemenea năzuinţe, pentru îndeplinirea căror anu sunt însă coapte condiţiile. Mult mai eficiente sunt, în schimb, în acelaşi sens, acţiunile din sfera culturii. Cărturarii români, cronicarii în primul rând, apoi artiştii lucrează temeinic pentru crearea unei sinteze culturale largi şi a unei sinteze artistice. Răspândirea tipăriturilor are un rol hotărâtor în unificarea limbii. La şlefuirea acesteia şi la crearea conştiinţei unităţii de neam, de limbă şi de cultură îşi aduc preţioasă contribuţie lucrări precum *Cazania* mitropolitului Varlaam, *Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei, cronicile lui Grigore Ureche, Miron Costin, Constantin Cantacuzino, Radu Greceanu şi Radu Popescu, scrierile pătrunse de ideile umanismului european ale lui Udrişte Năsturel şi altele.

Secolul abundă şi în „oameni noi" care nu mai sunt ca în epoca precedentă rarităţi. Movileştii (Ieremia, Simion, Mihail, Constantin, Moise, ca şi ruda lor, Petru Movilă – mitropolit al Kievului), apoi Miron Barnovschi, Anastasie Crimca, Radu Mihnea, Alexandru Iliaş, Vasile Lupu, Udrişte Năsturel, Constantin

Brâncoveanu şi mulţi alţii sunt „oameni noi" promovaţi de regimul nobiliar şi care îl promovează la rândul lor.

Cât priveşte arta plastică, ea se racordează în acest secol la marile stiluri internaţionale postrenascentiste – manierism şi baroc – fără a-şi pierde totuşi trăsăturile de structură şi de formă ale tradiţiei. Tocmai acestea şi constituie vigurosul trunchi pe care sunt grefate elementele ce vin din afară, dintr-o Polonie ea însăşi în multe privinţe orientalizată, „sarmatizată", în ceea ce priveşte Moldova, sau dintr-un Stambul cosmopolit greco-otomani, influenţat la rândul său de Occident, în ceea ce priveşte atât Moldova, cât şi Ţara Românească.

Am pomenit de înrâuriri venite din Istanbul. În adevăr, în mod paradoxal, tocmai legăturile mai strânse cu oraşul de pe Bosfor, la ora aceea loc de întâlnire a unor elemente din cele două mari zone de civilizaţie – Occident şi Orient – au făcut ca principatele române să slăbească arecum intransigenţa manifestată în stăvilirea influenţelor din Europa apuseană şi să devină mai deschise, mai receptive faţă de ideile cu circulaţie în Apus.

La rândul lor, limba şi cultura greacă infiltrate masiv în ţările române vor vehicula şi ele idei, concepţii şi soluţii artistice din Occident şi Orient deopotrivă. Principatele dunărene vor strânge ele însele relaţii directe cu Recipospolita poloneză, în timpul Movileştilor mai cu seamă, cu statul moscovit, de unde Vasile Lupu cere şi obţine icoane şi meşteri zugravi pentru ctitoriile sale, şi mai ales cu Veneţia, unde un Constantin Brâncoveanu, după exemplul lui Petru Şchiopul în veacul anterior, face depuneri în cont la băncile Serenissimei, în timp ce un boier ca stolnicul Constantin Cantacuzino îşi face înalte studii la universitatea din Padova, unde a publicat o hartă a Ţării Româneşti în limba greacă. Ştim că asemenea studii făcuseră la Lvov şi la colegiile iezuite din Barşi Cameniţa Grigore Ureche, Miron şi Nicolae Costin.

Rolul cărturarilor moldoveni, valahi şi transilvăneni a fost deosebit de important şi pentru afirmarea unor concepţii despre lume, concepţii ce vor săpa la înseşi temeliile gândirii teologice, accentul de pe teocentrismul medieval spiritualist fiind deplasat pe antropocentrismul concret, realist, pragmatic, purtător al unui mesaj optimist.

Tot acest proces este însă, o repetăm, exasperant de lent, cu momente de avânt şi cu perioade de recul, întrucât în tot acest timp societatea rămâne captiva sistemului de relaţii feudale. De aici şi caracterul ambiguu al artei. Zămislirea noilor formule este şovăielnică. Multe forme vechi dăinuie şi după ce şi-au pierdut fondul de odinioară, în timp ce formele noi se impun fără a dobândi şi conţinuturi corespunzătoare, fără a fi pe deplin asimilate şi adaptate la condiţiile specifice. De aici, o notă de eclectism, de experienţe neduse până la capăt. Căci în timp ce declinul artei medievale este în mod vădit o realitate, arta laică nu se manifestă cu toată vigoarea. Curentele afirmate în Apus se propagă, ce e drept, şi la noi. Avem şi noi un manierism, un baroc. Dar fenomenul de manierism pe care-l surprindem în arta românească are prea puţin în comun cu cel vest-european, aşa cum barocul nostru este unul ortodox, specific, „ortodox postbizantin", cum s-a spus, în „haină postbizantină". De unde rezultă că, făcând efortul de sincronizare cu tendinţele generale europene, artiştii din ţările noastre n-au înţeles să copieze pasivi modele de aiurea. În ciuda vitregiilor de tot felul, au fost momente când ţările române au cunoscut şi în această epocă realizări artistice de vârf. Aşa sunt, printre altele, eflorescenţa artistică şi culturală în general din Moldova lui Vasile Lupu şi din Valahia lui Matei Basarab sau crearea aşa-zisului stil „brâncovenesc", momente în care armătura solidă a tradiţiei a permis ca avalanşa de elemente noi din afară să poată fi încorporate şi închegate în sinteze de o originalitate şi valoare indiscutabile.

Dar să urmărim fenomenul în toată sinuoasa şi contradictoria sa manifestare.

ARHITECTURA

DACĂ secolul al XVI-lea a fost secolul picturii, al artelor bidimensionale în general – şi aşa a fost dacă ne gândim la vastele ansambluri zugrăvite pe pereţii exteriori în Moldova, la înflorit oarea dezvoltarea portretului ctitoricesc în Muntenia, la miniatură şi la broderie, ajunse în fazalor de maximă afirmare, după care a urmat un evident declin –, secolul al

XVII-lea şi în parte şi cel următor au însemnat o epocă de nestăvilit avânt al artelor spaţiale al arhitecturii cu programele ei foarte diversificate şi, în special, al sculpturii decorative ce se revarsă ca dintr-un corn al abundenţei etalându-se pretutindeni, cotropind uneori tot ce însemna suprafaţă disponibilă. Fenomenul este sesizabil de opotrivă la începutul secolului (turla de la *Dragomirna*), la mijlocul lui (*biserica Trei Ierarhi*) şi la sfârşit (profuziunea decoraţiilor în piatră caracteristică stilului brâncovenesc). De altfel, pretutindeni în lume unde s-a afirmat în secolele XVII–XVIII, barocul tocmai în arhitectură şi sculptură şi-a manifestat cu precădere potenţele. Iar majoritatea noutăţilor introduse în arhitectura şi sculptura ţărilor române în această epocă ţin de estetica barocului. Şi ne gândim, desigur, nu la barocul apusean, la acel program apologetic al Contrareformei pe care-l pune în practică Biserica Catolică, după Conciliul de la Trent, prin stilul „oratoric", pompos, prin acel „fast compensator" care trebuia s-o ajutea-şi redobândi autoritatea pierdută în urma Reformei. Ne gândim mai degrabă la barochism în general ca fenomen ce însoţeşte istoria culturii în perioada de declin a valorilor ei spirituale majore, când lipsei de conţinut i se substituie gesticulaţia largă, emfatică, abuzul ornamental, discursul redundant.

O trăsătură la fel de răspândită ca barochismul este, în arhitectura secolului al XVII-lea, eclectismul. De un stil pur nu putuse fi vorba nici în epocile anterioare. Structurile de obârşie bizantino-balcanice triumfătoare în Ţara Românească, în Moldova şi în ambianţa ortodoxă transilvăneană se combinaseră constant cu elemente mai ales de morfologie specifice stilurilor romanic şi gotic. Îndeosebi în Moldova, goticul făcuse o lungă carieră şi se integrase atât de organic în sinteza stilului moldovenesc încât chiar şi după ce, în Transilvania, de unde fusese împrumutat, pierduse terenul în favoarea Renaşterii şi barocului, aici în Moldova el continuă să fie una dintre componentele noilor sinteze. Ba mai mult, meşterii moldoveni, care se familiarizaseră într-atât cu stilul gotic încât vedeau în el un element al unei tradiţii multiseculare, îl transplantează, când au ocazia şi în Ţara Românească (la biserica Stelea din Târgovişte şi la altele).

La cele două componente stilistice (bizantină şi gotică) se adăugaseră, bine înţeles, timide elemente de Renaştere. Elenu duseseră însă nici în Moldova, nici în Ţara Românească la adevărate mutaţii în sfera soluţiilor constructive şi a aparatului ornamental. Nici infiltrarea, la *mănăstirea Dealu* şi la ctitoria lui Neagoe de la *Curtea de Argeş* a unor elemente orientale nu determinase asemenea mutaţii. În secolul al XVII-lea se întâmpla însă cu totul altceva. Peste vechile structuri – bizantină şi gotică – se suprapuneau, de astă dată mult mai consistente decât în trecut, influenţa Renaşterii, ceea a Orientului, pe alocuri ceea a barocului, iar toate acestea într-o atmosferă propice sensibilităţii de tip baroc. Tocmai datorită acestei sensibilităţi şi nu firavelor influenţe din Occident se ajunge la arhitectura barochistă din Moldova şi Ţara Românească. Exceptând Transilvania, unde contaminarea cu barocul apusean, în speţă cel vienez, are loc mai ales după instaurarea acolo a stăpânirii Habsburgilor, exceptând unele monumente din Moldova, arta românească nu cunoaşte o înrâurire decisivă a barocului european. Cât este manierism, cât este eclectism, cât este barochism în ea se datoreşte factorului intern, adică nevoii de fast exterior ca factor de compensaţie pentru pierderea vechilor idealuri şi ca expresie a nevoii de prestigiu social pe care o încearcă – aşa cum a demonstrat Răzvan Theodorescu[61] – acei „oameni noi" ajunşi în avanscena istoriei fără ascendenţe ilustre, încercând să împlinească lipsa acestor ascendenţe printr-un orgolios şi răsunător patronaj artistic.

Dar, eclectică şi confuză din punct de vedere stilistic într-o fază de căutare de sine, în prima parte a veacului, arhitectura românească va izbuti să-şi decanteze în cele din urmă soluţiile, programele gramatica de forme şi să se constituie într-un stil organic închegat, foarte original şi foarte viabil. Fenomenul se petrece la sfârşitul secolului al XVII-lea nu în Transilvania receptivă la barocul austriac, nu în Moldova care nu respingea nici ea sugestiile barocului venite prin filieră polono-ucraineană, ci în Ţara Românească în timpul domniei lui Constantin Vodă Brâncoveanu (1688–1714). Sinteză a unor îndelungi căutări, a unor fertile aluviuni din diferite lumi – a Occidentului renascentist-manierist baroc şi a Orientului –, stilul brâncovenesc va răspunde în modul cel mai adecvat cerinţelor societăţii româneşti în prefacere. De aici şi îndelungata sa carieră în istorie. Pentru că, acreditat ca stil românesc sau, după un interludiu

neoclasic, castil neoromânesc, el va alimenta nevoia de soluţii şi de forme a arhitecţilor ori de câte ori cumpăna va înclina în favoarea valorilor naţionale. Aşa s-a întâmplat în secolul al XVIII-lea, aşa s-a întâmplat în jurul anului 1900, în primele decenii ale secolului XX şi tot aşa acum, în toiul căutărilor postmoderniste din ultima vreme[162].

Înainte de a urmări procesul lent, la început, apoi tot mai înteţit, de închegare a stilului brâncovenesc, vom parcurge drumul urmat de arhitectura din Transilvania şi Moldova. Din capul locului trebuie să spunem că pentru principatul Transilvaniei vremea construirii de mari catedrale era apusă. Tot ce s-a construit în secolul al XVII-lea în ambianţă nobiliară şi orăşenească are un caracter profan, aparţinând arhitecturii militare şi civile. Numai în mediul românesc ortodox se înalţă câteva biserici, în pofida intoleranţei confesionale protestante şi a îngrădirilor social-economice de tot felul. Majoritatea acestor biserici sunt de lemn, dar nu lipsesc nici cele de zid, măcar că şi acestea sunt influenţate uneori de primele. Un exemplu în acest sens îl constituie *biserica ortodoxă din Zlatna* (1624), edificiu de tipul sală cu altar pentagonal, care flexal bisericilor de lemn mai degrabă, aşa cum crede V. Vătăşianu[163], decât cao reminiscenţă gotică.

Dacă nobilimea şi patriciatul orăşenesc de confesiune catolică sau protestantă nu mai construiesc nici un edificiu religios, în schimb, asistăm la înălţarea câtorva cetăţi bastionare şi castele împunătoare. Unele au fost construite chiar în prima parte a veacului, în timpul şi din iniţiativa principelui Gabriel Bethlen (1613–1629) Acesta şi-a început opera constructivă prin lucrări de refacere a *palatului princiar din Alba Iulia* (1614), a *castelului din Hunedoara* (1618) şi prin reluarea lucrărilor la *cetatea din Oradea*, începute în secolul anterior. A construit apoi *Magna Curia din Deva* (actualul sediu al Muzeului judeţean), castel compus din parter şi etaj, primul prevăzut cu bolţi, iar al doilea tăvănit. În plan, edificiul, de formă dreptunghiulară, este prevăzut la cele patru colţuri cu câte un bastion.

Asemănător, cu un plan simetric, prevăzut, de asemenea, cu bastioane la colţuri, dar şi cu un rezalit pe axul central, care adăposteşte scările, o scară de serviciu în *colimaçon* fiind plasată lateral, adosată unuia din bastioane, este castelul din *Cetatea de Baltă* (jud. Alba).

Un frumos castel este cel de la *Sânmiclăuş* pe valea Târnavei Mici, care are la colţuri bastioane dreptunghiulare, nu rotunde ca la celelalte. Bastioanele din faţada de sud comunică între ele printr-o loggie deschisă atât la parter, cât şi la etaj, cu arcade semicirculare sprijinite pe coloane ce se prelungesc cu pilaştri ale căror capitel ur sprijină cornişa, în cazul etajului, şi brâul despărţitor între etaj şi parter, în cazul celui din urmă. Loggia dublă şi frontoanele triunghiulare de deasupra ferestrelor – la parter acestea frontoane fiind întrerupte – sunt elemente caracteristice Renaşterii.

Alt castel reprezentativ pentru Renaşterea transilvăneană este cel din *Medieşu Aurit* (jud. Satu Mare), cu bastioane sub formă de panăce formează rezaliturile puternice.

Foarte asemănător, dar în privinţa planimetriei aproape identic cu *castelul din Medieşu Aurit*, este cel din *Iernut*, a cărui construcţie începută prin 1620, a fost terminată abia în 1651 de către principele Gheorghe Rákóczi II. Opera a arhitectului veneţian Agostino Serena, acest edificiu, cu o splendidă *loggia* deschisă prin arcade, părea mai degrabă palat decât castel, deşi nu-i lipseau cele patru bastioane de pe colţuri.

Castele împunătoare altădată, dar aflate astăzi în stare de ruină sunt cele de la *Racoşul de Jos* (1625) şi de la *Lăzarea* (1630). În ciuda unor elemente specifice arhitecturii militare (creneluri, metereze, machicoulis", drumuri de strajă) care au mai mult un rol decorativ şi simbolic, *castelul de la Lăzarea*, cu multe detalii de Renaştere face, de fapt, trecerea spre tipul de palat destinat în exclusivitate rolului de reşedinţă.

La câteva curii (conace) cum sunt cele de la *Ozun*, *Vârghiş*, *Zăbala* toate în jud. Covasna se renunţă la artificiile unor elemente specifice arhitecturii de apărare, caracterul de reşedinţă civilă afirmându-se astfel nedisimulat; o amploare sporită era acordată, în aceste cazuri, arcadelor deschise de tip foişor, ceea ce le apropie de arhitectura civilă moldovenească şi muntenească.

Mănăstirea Dragomirna, secolul XVII

În concluzie, arhitectura transilvană a secolului al XVII-lea ţine aproape în totalitate de gramatica stilistică a Renaşterii târzii. Doar ici colo o reminiscenţă gotică în sistemul de boltire al vreunui castel şi doar o timidă infiltrare a barocului la *„turnul cu ceas" din Sighişoara*, reconstruit după incendiul din 1676 de către meşteri austrieci, vin sătul bure integralitatea renascentistă a acestei arhitecturi care nu va ceda teren barocului decât în secolul următor, când principatul se va afla sub stăpânirea habsburgică. Dar până atunci mai deschisă unei penetraţii a elementelor baroce se va dovedi Moldova. Şi faţă de austera arhitectură renascentistă transilvană, atât arhitectura din Moldova, cât şi cea din Ţara Românească vor promova soluţii decorative de o asemenea exuberanţă încât în spirit vor devansa cu aproape un secol barocul transilvănean, sincronizându-se astfel, în modul specific amintit de noi în introducerea la prezentul capitol, cu barocul occidental.

Curios este faptul că, la fel ca în ţara de origine a barocului – Italia –, profuziunea motivelor decorative în piatră, specifică mentalităţii barochiste, se răspândeşte în Moldova mai cu seamă în mediul monastic, cum se va întâmpla şi în Muntenia, de altfel.

În Moldova, arhitectura secolului al XVII-lea debutează cu un adevărat reviriment. Acesta se petrece nu departe de Suceava la *mănăstirea Dragomirna*

După ce *Suceviţa* Movileştilor, ctitorie a unor „oameni noi", constituise „testamentul artei moldoveneşti" din perioada clasică, alţi „oameni noi", în primul rând mitropolitul Anastasie Crimca şi, împreună cu el, boierii Lupu şi Simion Stroici, hotărăsc să întrerupă şirul lung al bisericilor ce se încadrau tipului elaborat în timpul lui Ştefan cel Mare. Şi o vor face într-un mod spectaculos. Ne referim desigur la *biserica mare a mănăstirii* construită în anii 1607–1609. (Ea fusese precedată de o bisericuţă construită la 1602 în care schimbarea de viziune îşi spusese de jacuvântul).

Judecată în funcţie de caracteristicile stilului tradiţional constituit, *biserica mănăstirii Dragomirna* a fost considerată de unii un fenomen de decadenţă. Orice abatere de la canonul care funcţiona se făcea greş vremea de un secol şi jumătate era interpretată ca abdicare de la tradiţie. Înălţimea ei exagerată în comparaţie cu lăţimea, şi puţinătatea de asemenea exagerată a turlei faţă de masa enormă a edificiului care se aseamănă cu o corabie modernă înainte de lansarea la apă, în sfârşit excesul de decoraţie sculptată erau tot atâtea motive susceptibile de a sugera rezerve în aprecierea edificiului. După alte opinii însă, cărora le-a dat expresie Radu Florescu într-o frumoasă monografie a monumentului „Dragomirna, în ansamblul ei, secere judecată nu de pe poziţiile unei esteticidate, ci de pe poziţiile istoriei culturii, de pe poziţiile esteticii epocii în care a apărut... pentru că în unicitatea şi originalitatea ei, este fără îndoială expresia epocii în care fost creată" [164].

Ca elevaţie, biserica se distinge printr-o elansare subliniată de îngustimea ei relativă, dar şi de rezaliturile ca nişte pilaştri, dar şi de brâul de origine

muntenească împarte faţada în două registre. Toate acestea îi dau, când de privită din spre răsărit şi apus, un aspect de turn. Elementul cel mai insolit îl prezintă, însă, turla. Aceasta distonează vădit cu restul monumentului atât ca proporţii, fiind subdimensionată şi părând din această pricină lipită, adăugată cât şi ca ornamentaţie, supraabundenţa acesteia în raport cu aspectul relativ auster al zonei inferioare a faţadei sporind şi mai mult impresia de corp străin.

Şirul inovaţiilor-surpriză este la fel de mare şi în interior. Am vorbit despre pridvor cu bolta lui în formă de reţea de nervuri. Din pridvor se trece în pronaos printr-un portal mult mai impunător decât cel modest din exterior. Încadrat de un tor ce descrie un trasеu drept unghiular portalul prevăzut cu profile puternic telescopate se depărtează şi de tipul gotic în arc frânt îndreptându-se precel în acolada. Impresia cea mai puternică ne-o dau însă, odată ce am intrat în pronaos pilaştrii foarte robuşti formaţi din trei toruri răsucite prelungiţi cu nervuri formate, de asemenea, din toruri răsucite, sprijinite pe console puternic reliefate. Cele două cupole care bolteşte cele două travee ale pronaosului sunt prevăzute şi ele cu nervuri stelare ce alcătuiesc, ca şi bolta pridvorului, un frumos ajur mai ales că, la locul de întretăiere şi la mijlocul fiecăruia segmentele sunt, la rândul lor, decorate cu motive florale (rozete) împrumutate din repertoriul turlei. Acest complicat sistem de nervuri înfloreate este repetat şi în turla cupolei de pe naos. În consecinţă, ansamblul în întregime dă, privit din interior, impresia unei carcase solide care ar putea la rigoare să fie nu sprijinită pe pământ, ci suspendată, aşa cum sugera Radu Florescu.

Dar *biserica mare a Dragomirnei* este doar centrul unui vast ansamblu care prezintă valoare şi din punctul de vedere al arhitecturii militare, de apărare. Zidul masiv de incintă sprijinit pe contraforţi, prevăzut cu drum de strajă, cu fente şi meterezе şi străjuit la colţuri de puternice turnuri pătrate face impresia unei cetăţi inexpugnabile. Avem această impresie mai ales în faţa celui de al cincilea turn, din centrul laturii de sud, cel mai înalt şi mai masiv, adăpostind poarta şi fiind străbătut de gangul prin care se pătrunde în incinta mănăstirii. Gangul este el însuşi o complicată piesă de arhitectură. Începând cu dubla arcadă decorată cu bolţari ce amintesc de piatra ciopliţă a turlei şi deasupra căreia se află pisania cu stema Moldovei, încastrată în zid de voievodul Miron Vodă Barnovschi, continuând cu bolţile pe nervuri ale celor două travee, cu capitelurile puternice, cu cheia de boltă sub formă de stemă, cu scara ce duce la etaj şi la drumul de strajă şi cu arcadele înalte pe care se sprijină drumul de strajă –toate aceste elemente, eficiente în ordinea destinaţiei lor funcţionale şi expresive în ordinea esteticului, alcătuiesc un ansamblu în care biserica se înscrie firesc ca într-un tot unitar. Nu se sustrage acestui ansamblu unitar şi coerent nici egumenia cu beciurile şi bolţile, cu sala gotică, boltită şi ea pe nervuri ce pornesc de la un stâlp central octogonal spre cele patru colţuri şi patru pereţi ai încăperii.

Ca semnificaţie, *ansamblul arhitectural al Dragomirnei* este dintre cele mai bogate. Sinteză la un înalt nivel artistic al unor elemente muntenеşti, orientale şi de Renaştere cu cele moldoveneşti tradiţionale, monumentul, deşi nu va fi capul de serie în înţelesul restrâns al imitării lui în viitor, va însemna totuşi un moment de referinţă în arhitectura secolului, el exprimând viziunea personajului complex de largă respiraţie culturală care a fost Anastasie Crimca. Căci dacă nu va fi imitată biserica, va fi imitată, în schimb, ideea lui Crimca de a construi o ctitorie unicat, în felul lor, toate bisericile ce se vor înălţa în Moldova secolului al XVII-lea în zând spre starea de unicat. Dintre acestea merită o menţiune fugară *biserica mănăstirii Solca* ridicată în anii 1612–1620 de domnul Ştefan Tomşa, pe care Crimca şi l-a asociat la un moment dat ca ctitor la *Dragomima*. Revenită din punct de vedere al planimetriei la matca tradiţiei anterioare *Dragomirnei, biserica mănăstirii Solca* împrumută totuşi şi de la ultima ceva şi anume sistemul de boltire cu ajutorul nervurilor formate din toruri răsucite.

Elemente disparate de la Dragomima împrumută şi constructorii *bisericii mănăstirii Bârnova*, ctitorie a lui Miron Barnovschi din anul 1629. De plan triconc, ea are, ca şi ctitoria lui Crimca, concavităţile absidelor laterale disimulate în exterior de rezalituri. Tot ca la Dragomima, există şi aici un brâu tip funie răsucită, ancadramente de tip Renaştere arce decorate cu mici rozete. Caracteristic pentru acest edificiu este însă turnul-clopotniţă de deasupra pridvorului,

Iaşi, *biserica mănăstirii Sf. Sava* secolul XVII

turn fortificat, prevăzut cu o cameră de refugiu, cu drum de strajă şi metereze.

O imagine insolită în peisajul laşului o constituie *biserica Sf. Sava*, ridicată la 1625 de un meşter Gheorghe, originar din Istanbul, din iniţiativa marelui postelnic de la Cache. Aspectul curios, amintind de cel al moscheilor, i-l conferă cele două turle, scunde şi foarte largi în diametru.

Ceea ce este caracteristic în general pentru „oamenii noi" ai secolului al XVII-lea – nevoia de fast, de spectacol, de strălucire, setea de prestigiu şi de grandoare – atinge paroxismul în vremea domniei, în comportamentul şi în faptele voievodului Vasile Lupu (1634–1653), domn pe care, după spusele lui Miron Costin, „nu-l încăpea Moldova, ca pe un om cu hire înaltă şi împărătească, că mai mult decât domnească". În căutare de legitimitate, în voinţa de a parvenu cu orice preţ, a acestui vornic care, ajuns în scaunul ţării, îşi schimbă şi numele din Lupu Coci, în cel de Vasile, cu rezonanţă imperială, cum imperiale erau aspiraţiile sale de mărire, există o irepresibilă dorinţă de epatare cum nu cunoscuse Moldova. Iar ceea ce este gesticulaţie retorică, demonstraţie de forţă, de putere economică şi extravaganţă în actele acestui voievod îşi găseşte expresia localizată şi potenţată la maximum în ctitoria sa ieşeană a *Trei ierarhilor*.

În plan şi elevaţie biserica ce poartă hramul celor trei mari învăţaţi ai creştinismului – *Vasile cel Mare*, *Ioan Gură de Aur* şi *Grigore Teologul* – nu se deosebeşte prea mult de cele care consacraseră stilul moldovenesc. Modelul cel mai apropiat luat ca sursă de inspiraţie fusese Galata, ceea ce presupune un plan triconc, un pridvor închis, o triplă arcadă între naos şi pronaos, două turle – una pe naos şi alta pe pronaos. Nervurile în torsadă ale sistemului de boltire amintesc însă de *Dragomirna*, şi tot de ctitoria lui Anastasie Crimca aminteşte desigur, decoraţia exterioară. Numai că, ceea ce la *Dragomirna* se petrecea doar pe turla zveltă a bisericii, la *Trei Ierarhi* cuprinde întreaga faţadă, de la bază până la cornişaturile lor. Un veşmânt de piatră sculptată asemenea unei dantele ţesute din registre orizontale, unul mai sofisticat decât celălalt şi toate diferite între ele, având ca motive împletituri geometrice de cele mai felurite forme (*entrelacs*-uri şi zigzaguri, romburi şi cerculeţe întretăiate, funii răsucite şi rozete) – toate acestea până la înălţimea brâului despărţitor, pentru ca, mai sus de acesta, să domine motivele florale – corole stilizate într-o multitudine de forme ca şi ghivece cu flori găzduite de dubla arcatură orbă de sub cornişă. Sculptate în relief destul de înalt, cu precizie, rigoare geometrică şi acurateţe de execuţie aceste motive trădează şi un gust rafinat, nimic îndoielnic care să amintească de kitschul atâtor opere de arhitectură din epocile ulterioare, prea încărcate cu ornamente, ne diminuând uimirea, fascinaţia privitorului în mărmurit, a celui de azi, ca şi a celui din secolul al XVII-lea. Avem, de altfel, mărturii dintre cele mai entuziaste ale unor călătorica turcul Evlia Celebi, ca sirianul Paul din Alep sau ca Marco Bandini, episcop, în misiune de mai multe ori în Moldova. „Nu poate fi descrisă nici

cu graiul, nici cu pana" – mărturiseşte primul dintre cei menţionaţi, după trecerea sa prin ţară la numai două decenii (1659) de la construirea *Trei Ierarhilor*, când broderia de piatră sculptată mai era încă suflată cu aur, iar unele porţiuni colorate cu lapis lazuli.

Lui Paul din Alep, care a cercetat edificiul imediat după inaugurarea sa, i s-a părut a fi construit „cu atâta măiestrie că întrece toată înţelepciunea şi că este aşa de frumos, încât a pus că minte de mirare" [165].

Ce i-a reţinut în chip deosebit atenţia lui Bandini era faptul că biserica este „lucrată cu cizeluri şi împodobită cu marmură neagră încrustată per *modum coronidis* în felul unui ornament de carte" [166], episcopul având desigur în vedere registrul de sub brâul median prevăzut cu grotescuri incizate de inspiraţie barocă occidentală. Cei trei călători au vuse serăprilejul să vadă multe monumente în itinerarele lor, unele excelând mai prin decoraţia sculptată.

Unică în istoria arhitecturii româneşti prin somptuosul ei veşmânt decorativ, *biserica Trei Ierarhi* nu va rămâne şi singura ctitorie a lui Vasile Lupu. Tot la Iaşi, orgoliosul domn va ridica încă un monument religios de seamă, anume *biserica mănăstirii Golia* [167]. Într-alt fel unică şi aceasta ee ea ce pentru un singur ctitor, să recunoaştem în se amnă o parte mult –, ea nu se apropie de *Trei Ierarhi* decât prin preferinţa, manifestată şi aici din plin, pentru plasticitate pentru tactil, preferinţă aparţinând acelei aşiriziuni barocizante proprii epocii. Elementele de decor de la *Golia* nu mai sunt în să de inspiraţie orientală ca la Trei Ierarhi, ci au la origine motive ale barocului apuse an. Cei care le-au introdus sunt constructorii italieni aduşi de Vasile Lupu din Polonia [168].

Caracterul compozital al stilului de la *Golia* a fost sesizat şi de ţarul Petru cel Mare, cu ocazia vizitei sale la Iaşi în 1711. Imperatorul „au umblat – ne spune cronicarul Ion Neculce – prin toate mănăstirile de le-a văzut şi din toate i-au plăcut mai mult Golia, zicând că are trei feluri de meşteşuguri leşeşti, greceşti şi moschiceşti" [169].

În cursul domniei sale, Vasile Lupu a iniţiat şi sprijinit şi construcţia unor lăcaşuri mai modeste sau cel puţin fără pretenţia de a deschide căi noi în

Iaşi, *biserica Trei Ierarhi*, secolul XVII

Iaşi, *biserica Trei Ierarhi*, decoraţiune exterioară, detaliu

arhitectură. Numărul bisericilor zidite din porunca lui ajunge la cincisprezece, iar pe altele paisprezece le-a refăcut, restaurat sau consolidat. Ca nimeni altul dintre ctitorii moldoveni, el a lărgit apoi foarte mult ariageografică în care şi-a plasat monumentele religioase. Sprerăsărit, de pildă, putem menţiona *biserica Sf. Dumitru din Orhei* construită în 1638, deci devansând cu un an *Trei Ierarhii*. Edificiul din Orhei are adosat faţa de ieşi de sud un pridvor cu turn-clopotniţă, iar concile laterale sunt disimulate în exterior de rezalite. Coborând mult spre sud, Vasile Lupu va construi o biserică şi la *Chilia Nouă* (azi în Ucraina). Dar cel mai curios este că, în această politică de expansiune culturală, va ajunge să construiască şi în îndepărtatul *Liov – biserica Sf. Vineri* –, unde o mai veche ctitorie cu hramul Adormirii Maicii Domnului, probabil din timpul lui Alexandru cel Bun, fusese refăcută de meşterul Petru Italianu din porunca lui Lăpuşneanu[170].

Mai ciudată printre ctitoriile lui Vasile Lupu, deoarece vine în contrast cu preocuparea acestuia pentru decorul fastuos, manifestată la *Golia* şi *Trei Ierarhi*, poate părea *biserica Sf. Ioan Botezătorul din Suceava*. În mod neaşteptat, aici s-a acordat atenţie unor dispozitive de apărare. Acest rol defensiv a fost acordat turnului-clopotniţă supraetajat şi podului bisericii care a fost izolat, în pereţii lui fiind practicate meterezepentru tragerea cu arcul.

Preocuparea de a conferi unor edificii religioase, atuncicând nu erau înconjurate de ziduri fortificate, rol de apărare este prezentă şi la alte monumente din epocă. O soluţie ingenioasă prin fortificarea turnului de pe pridvor până la a i se da aspectul unui adevărat bastion întâlnim, de pildă, la *biserica Precista din Galaţi* zidită în jurul anului 1647.

Odată cu sfârşitul domniei lui Vasile Lupu, ritmul de construcţii, ca şi calitatea acestora, inclusiv cea estetică, a încetinit simţitor. O fericită excepţie o constituie *biserica mănăstirii Cetăţuia*. La *Cetăţuia* se păstrează, nealterată, o frumoasă casă egumenească pe trei niveluri, prevăzută cu două foişoare, cum vom vedea multe în Ţara Românească. Sala de ospeţe de la primul etaj, mai mare decât ceade la *Dragomirna*, are, spre deosebire de aceasta, nu unul, ci doi stâlpi pe care se descarcă bolţile în cruce. De asemenea, caz dintre cele mai fericite, la Cetăţuia s-a păstrat şi a fost restaurată cu succes *reşedinţa domnească a lui Duca Vodă*, având, ca şi casa egumenească, trei niveluri, cu un foişor la ultimul.

Foişorul, ca parte componentă a arhitecturii civile, se va generaliza atât în Muntenia, cât şi în Moldova, devenind unul dintre elementele unificatoare ale arhitecturii din cele două principate. În afară de casele egumeneşti şi de cele domneşti, foişoare elegante cu arcade sprijinite pe coloane aveau, în Moldova, reşedinţele boiereşti de la *Şerbeşti* (jud. Neamţ), de la *Pribeşti* (jud. Vaslui) şi cea a lui *Cantacuzino-Paşcanu de la Paşcani*.

Deosebit de impozant trebuie să fi fost, după prefacerile, adaosurile şi amenajările făcute de Vasile Lupu, *palatul de reşedinţă* al domnilor moldoveni de la Iaşi, căci – ne informează Miron Costin[171] – V. Lupu „... au făcut ca de iznoavă şi curţile cele domneşti în Iaşi, casele cele cu cinii". Cum ne zice Bandini, „construcţia palatului nu este toată de piatră şi nici toată de lemn, căci turcii nu îngăduie să fie construite în întregime din piatră decât doar mănăstirile"[172]. După descrierea lui Evlia Celebi, „palatul cuprinde mai mult de o sută de încăperi pentru icioglani şi este acoperit cu ţigle smălţuite puse unele peste altele. Apoi are o pivniţă (chilar), o şelărie şi o vistierie, adică locul unde stă vistierul. Este un palat asemenea unei cetăţi. Piaţa seraiului formează şi ea una din podoabele sale". Ba mai mult, „în faţa acestui palat – continuă călătorul turc – se află un loc care nu exista mai înainte. În anul o mie patruzeci şi cinci Lupu bei, obţinând învoire de la sultanul Murat han al IV-lea, a înălţat un zid

Iaşi, Casa Dosoftei

Iași, biserica
mănăstirii Golia
secolul XVII

Iași,
mănăstirea
Cetățuia
secolul XVII

Paşcani, Casa Cantacuzinq secolul XVII

între două dealuri. În felul acesta din apele râului Scânteia s-a format un lac mare, iar în el a pus mii de feluri de peşti..."[173]. Date interesante despre acest palat găsim şi la Miron Costin care vorbeşte despre casa mare a domnului, casa doamnei şi a familiei domneşti, ca şi despre o baie cu pardoseli de marmură. Foişorul era şi aici un element indispensabil ce făcea posibil accesul la sălile de recepţie de la etaj, el adăpostind scările. Bandinia sesizează caracterul oriental al curţii pe care o consideră umbră a curţii împăraţilor turci, dar nu rivală, putând sta alături de aceasta[174].

Încăperile curţii domneşti erau ornate către 1640 cu „cinii" (plăci de ceramică decorativă - albastru, verde, alb).

Nu vom încheia trecerea în revistă a principalelor monumente de arhitectură din Moldova înainte de a menţiona *biserica Stelea din Târgovişte* pe care Vasile Lupu o construia în semn de împăcare cu Matei Basarab, rivalul său din Ţara Românească şi, în schimbul ctitoriei acestuia pe plaiuri moldovene la *Soveja* (jud. Vrancea).

Biserica Stelea era un adevărat ambasador al arhitecturii moldoveneşti la sud de Milcov. Construită evident de meşterii lui Vasile Lupu, biserica de plan triconc, cu două turle – una pe naos şi alta pe pronaos –, era boltită după procedeul moldovenesc al arcelor piezişe suprapuse. Elementul moldovenesc cel mai specific îl constituia ancadramentele de stil gotic târziu. La portal, de pildă, baghetele încrucişate sunt întretăiate de unul în acoladă. Contraforţii încadrează absidele laterale,

Târgovişte, *biserica Stelea* secolul XVII

ca şi ornamentele policrome de ceramică smălţuită sub formă de butoni de pe turle sunt de asemenea un aport moldovenesc. Doar brâul median şi cele două şiruri de firide oarbe înconjurate cu ciubuce din cărămidă şi tencuială ne amintesc că ne aflăm totuşi în Muntenia. Fără să facă propriu-zis şcoală, *biserica Stelea* va servi drept model pentru alte câteva edificii munteneşti.

Afirmarea unor formule noi în Muntenia este şovăielnică. Monumente ca *Dragomirna*, *Trei Ierarhi* şi *Golia* nu-şi fac apariţia. Deşi se fac şi aici eforturi lăudabile, încununate în câteva cazuri de succes, adevărul este că, până în ultimul deceniu al secolului al XVII-lea, constructorii de biserici nu fac decât să repete aproape stereotip, cu modificări minore în structură şi decoraţie, vechile edificii. Senzaţia de rutină şi oarecum de monotonie ne însoţeşte pretutindeni în Muntenia pe parcursul acestui veac. Una dintre primele ctitorii în care tradiţia inaugurată cu un secol în urmă la *biserica episcopală din Curtea de Argeş* s-a perpetuat nealterată este *biserica Radu Vodă din Bucureşti*, construită de iznoavă de voievodul Radu Mihnea în anii 1614–1623 pe locul unei biserici mai vechi *(Sf. Troiţa)* a lui Alexandru al II-lea Mircea.

Simetrică în multe privinţe cu domnia lui Vasile Lupu din Moldova, guvernarea lui Matei Basarab în Ţara Românească a fi foarte fertilă în arhitectură, în artă, în cultură în general. Din cauza unui distrugător cutremur de pământ din 1628, multe dintre bisericile munteneşti se aflau, la urcarea lui Matei Basarab pe tron, în ruină şi părăsire. Aşa încât, în timpul relativ lungii sale domnii (1632–1654), noul voievod a trebuit nu numai să zidească din noi lăcaşuri, ci şi să reclădească pe cele vechi, în total un număr de peste cincizeci de obiective fiind înălţate cu un mare efort, firesc. Aşa se şi explică necesitatea aducerii la un moment dat a unor meşteri din Moldova, din Transilvania şi poate şi din alte părţi.

Cu tot „tradiţionalismul" ei, arhitectura din vremea lui Matei Basarab promovează două elemente care, chiar dacă nu pot fi considerate în tot „inovaţii", în primul rând prin frecvenţa lor şi prin amploarea ce li se acordă imprimă stilului de care am vorbit trăsături distincte. Avem în vedere în primul rând turnul-clopotniţă. La unele biserici acesta este construit deasupra pronaosului (La *Gherghiţa*, *Strehaia*, *Goleşti*, *Sf. Împăraţi din Târgovişte*, *Călineşti*, *Cornet*, *Olari – Curtea de Argeş* - etc.). La altele, turnul-clopotniţă este detaşat de biserică şi constituie un edificiu aparte, cu o înfăţişare monumentală asemenea unei barbacane, el cumulând şi funcţia turnului de poartă al zidurilor de incintă ce formează sistemul defensiv la *Brâncoveni*, la *Brebu*, la *mănăstirea Negru Vodă din Câmpulung-Muscel*. Aceste

Brebu, *turnul mănăstirii*, secolul XVII

Câmpulung-Muscel, *mănăstirea Negru-Vodă*, secolul XVII

București, *Biserica Patriarhiei*, secolul XVII

turnuri-clopotniţă au beneficiat de o decoraţie bogată din mai multe registre de arcaturi, firide, ciubuce şi bumbi din ceramică smălţuită, denticuli, a proape distonând cu înfăţişarea austeră a bisericilor înseleate.

Al doilea element la care ne-am referit îl constituie pridvorul deschis cu arcade şi coloane din cărămidă, în Muntenia el generalizându-se şi adoptând o multitudine de variante. Cu timpul, spre sfârşitul secolului şi în veacul următor, pridvorul deschis cumulează o mare bogăţie ornamentală care este aplicată coloanelor, balustradelor portalului ce face intrarea în pronaos.

Biserica mănăstirii Arnota este prima ctitorie a lui Matei Basarab în ordine cronologică şi locul său de veşnică odihnă. Aici se folosea o soluţii şi proceede tehnice verificate în secolul precedent: o turlă pe naos, două calote sferice pe pronaos, despărţite de un arc longitudinal şi o altă turlă pe pridvorul deschis care se prezintă astăzi într-o formă modificată.

Asemenea lui Vasile Lupu în Moldova, domnul muntean a lărgit mult aria geografică pe care îşi disemineză iniţiativele în materie de arhitectură religioasă. Şi s-a observat, ca o trăsătură definitorie pentru această preocupare, preferinţa pentru înălţarea de mănăstiri şi biserici în zona de câmpie[175]. *Măxineni-Slobozia, Sadova-Gorj, Plătăreşti, Căldăruşani, Negoeşti-Giurgiu, Drăgăneşti-Teleorman* sunt asemenea construcţii care, în unele cazuri, prin fortificaţiile cu care erau dotate, serveau şi capuncte de observaţie şi de sprijin defensiv împotriva forţelor turceşti de pe linia Dunării. De fapt, în expansiunea ei spre sud, activitatea ctitoricească a lui Matei Basarab trece şi fluviul, voievodul muntean sprijinind construcţia *bisericilor Sf. Paraschiva* şi *Sf. Pantelimon la Vidin* şi a *Sfinţilor apostoli Petru şi Pavel a Sviştov*

Piteşti, *biserica Sf. Gheorghe* secolul XVII

De asemenea, a avut o activitate bogată de refacere a unor lăcaşuri la Muntele Athos, Nicolae Stoicescu enumerând patru dintre acestea *biserica mare a mănăstirii Xenofon, biserica Sf. Mihai al Sinoadelor de la Marea Lavră, katoliconul şi pridvorul bisericii de la mănăstirea Dionisiu şi trapeza mănăstirii Hilandar*[176].

Expansiunii de acest gen spre sud îi corespunde şi una spre nord, peste Carpaţi, unde sunt construite cu sprijinul domnului muntean biserici la *Porceşti* la *Hunedoara* şi în alte zone transilvane.

Evoluţia arhitecturii muntene ştie în direcţia constituirii unui stil va continua şi în timpul urmaşilor lui Matei Basarab. Primul monument în succesiunea celor ces-a chemat, epoca lui Matei Basarab este *catedrala metropolitană Sf. Dumitru din Bucureşti*, actuala patriarhie, construită în vremea lui Constantin Şerban (Cârnu) –1654–1658. Aici a fost reluat planul *bisericii Negoe de la Argeş* cu pronaos dezvoltat în lărgime şi încununat cu trei turle, în plus aici fiind construit şi un amplu pridvor deschis cu stâlpi cilindrici de cărămidă, acesta fiind mai scund decât pronaosul şi boltit cu trei calote sferice.

O biserică de interes, construită concomitent cu patriarhia bucureşteană, este *Sf. Gheorghe din Piteşti* (1656). Modelul acestei a fost *Dealu* (cu cele trei turle pe pronaos), dar şi aici elementul de noutate îl

constituie pridvorul deschis, iar acesta este cu adevărat original pentru că, spre deosebire de cel de la *Patriarhie*, mai scund decât restul edificiului, la *biserica Sf. Gheorghe* el este mai înalt decât corpul bisericii comportând două niveluri, cel superior având aspectul unui foişor cu arcade şi stâlpi de cărămidă poligonali în secţiune. Rolul acestui foişor era de clopotniţă.

Cum vedem în arhitectura ecleziastică din Muntenia primelor trei pătrareale secolului al XVII-lea, deşi se experimentează, se caută soluţii noi, rezultatul cel mai evident nu este altul decât consacrarea de fapt a vechilor formule. Perseverenţa cu care se caută, se tatonează începe totuşi să dea roade în ultimul pătrar al veacului, când în scaunul ţării se află doi domni mari iubitori de cultură şi de frumos: Şerban Cantacuzino (1678–1688) şi Constantin Brâncoveanu (1688–1714). Încă de la prima ctitorie a celui dintâi – la *biserica mănăstirii Cotroceni* din *Bucureşti* pot fi observate semne ale unei viziuni noi care presupunea o evidentă schimbare de direcţie"[177]. Desigur că despre răsturnări şi mutaţii, despre un program diferit de cel din trecut nu poate fi vorba. Înnoiri explicite cu caracter de manifest nu întâlnim nici aici şi, dacă noutăţile introduse nu s-ar înscrie unui curent care avea să dobândească amploare în anii ce au urmat, am fi putut considera *biserica de la Cotroceni* un monument catoate celelalte cu micile lui particularităţi.

Ceea ce este de reţinut la *biserica mănăstirii Cotroceni* şi apoi şi la alte monumente ce o vor urma, este grija pentru proporţii, raportul fericit dintre înălţime, lăţime şi lungime, raportul dintre coloanele pridvorului şi suprafaţa de faţadă de la arcade până la cornişă, ceea ce-i conferă monumentului un aspect de zvelteţe pe care nu-l aveau edificiile din epoca lui Matei Basarab. O altă tendinţă, incipientă la *Cotroceni* şi care va dobândi amploare este grija pentru punerea în valoare a motivelor ornamentale.

Aceea şi tendinţă poate fi constatată şi la *biserica Doamnei* din *Bucureşti*, ctitorie a Mariei – soţia lui Şerban Cantacuzino – concepută ca paraclisul caselor domneşti.

Cele două monumente cantacuzine nu fac însă decât să contureze un cadru în care va evolua ceea ce

Bucureşti, *biserica mănăstirii Cotroceni*, interior, secolul XVII

se numeşte, noul stil muntenesc" sau „stilul brâncovenesc". „Acesta, nu şi-a făcut apariţia ca rezultat al gustului personal al unui singur om, ci ca urmare firească a evoluţiei lente de-alungul a câteva decenii a vechiului stil". Dar „rolul personal al lui Brâncoveanu în apariţia lui nu este, desigur, de neglijat: prin concepţia sa politică, prin locul pe care l-a acordat culturii în realizarea planurilor izvorâte din această concepţie şi prin mijloacele materiale pe care le-a pus în slujba ei, voievodul a ajutat – şi nu totdeauna a voit – împlinirea unor cerinţe de multă vreme latente şi adesea şovăitoare"[178].

Trebuind să ducă politica pe care a dus-o şi simţind nevoia de reprezentare la un nivel corespunzător aspiraţiilor şi ambiţiilor sale, Brâncoveanu a avut de ales. El a încurajat prin toate mijloacele formele care răspundeau cel mai adecvat programelor sale, iar aceste forme, în pas cu gustul baroc izant al vremii, puneau un accent tocmai pe decoraţia sculptată. Aşadar, promovând cele câteva tipuri tradiţionale pe structuri arhitectonice meşteriului

Brâncoveanu şi-au concentrat atenţia ca inovatori exclusiv asupra aparatului ornamental, care dobândeşte o puternică expresivitate.

Principala ctitorie a lui Constantin Brâncoveanu este *mănăstirea Hurez* construită de Manea zidarul. Biserica mare de aici era o interpretare simplificată a *bisericii episcopale de la Argeş*. Turla de pe pronaos nu se mai descarcă aici pe două sprezece, ci numai pe două coloane şi pe pereţii ce despart încăperea de naos. Elementul de atracţie, cum era şi de aşteptat, îl formează pridvorul, mai scund, ca la *Patriarhie*, decât pronaosul, dar într-un echilibrat raport cu peretele de deasupra arcadei – ca la *Cotroceni*. Tot coloanele în special bazele şi capitelurile lor, ca şi ancadramentele, asemănătoare cu cele de la *Biserica Doamnei*, sunt purtătoarele noii orientări stilistice. Pietrarul Vucaşin, pe care-l vom întâlni lucrând şi la alte monumente brâncoveneşti, se arată dejă stăpân pe un repertoriu bogat de forme, locul principal revenind motivului vegetal stilizat, săpat într-un relief foarte puţin adânc. În rest, modenatura faţadelor constă, ca şi la monumentele anterioare, din stuc (brâu median format din tor între dinţi de fierăstrău, panouri mărginite de duble toruri terminate în partea de sus în semicerc).

Biserica mănăstirii Hurez este centrul unui mare complex de tip lavră – unic pe teritoriul României –, în jurul ei fiind construite mai multe paraclise şi schituri. Rolul diferit de cel din trecut atribuit Bisericii ca instituţie, adică cel cultural, printre altele, se reflectă pregnant în arhitectura monastică a Hurezului şi a altor mănăstiri unde, pe lângă capele şi paraclise, sunt construite şi încăperi anexe specializate, cum ar fi bibliotecă, şcoală, spital, ba chiar şi han, ca la *Sf. Gheorghe Nou*. Toate clădirile anexe sunt grupate, aici la *Hurez*, nu la întâmplare, ci după un principiu ordonator raţional, amintind de arhitectura Renaşterii. Odăile anexă – chiliile, trapezele şi sălile pentru găzduirea oaspeţilor – erau şi ele împodobite cu sculpturi şi cu picturi. Precum pridvoarele bisericilor, galeriile deschise ce asigurau comunicarea dintre diversele odăi sunt şi ele prevăzute cu arcade pe coloane sau pe stâlpi, printr-o deosebită eleganţă şi somptuozitate de etaşându-se foişoarele la care urcă scări prevăzute cu balustrade traforate etc.

Ca un fapt important, s-a constatat că în timpul domniei lui Constantin Brâncoveanu, mult mai bogat împodobite decât ctitoriile domneşti erau cele ale Cantacuzinilor – familie înrudită cu voievodul. Mai diverse care repertoriu de forme, incluzând cu mai mult curaj motive occidentale, mai abundente ca suprafaţă contaminată pr ornamentele în piatră de la ctitoriile cantacuzineşti sunt în acelaşi timp executate într-un relief mai înalt. Recordul în materie de decoraţie care părăseşte spaţiul îngust al coloanelor şi ancadramentelor revărsându-se asupra pereţilor sub forma unor imagini diverse realizate în stuc şi nu în piatră ca la *Trei Ierarhi* îl deţine *biserica Fundeni Doamnei* de lângă Bucureşti, ctitorie a spătarului Mihail Cantacuzino din 1699. La acest monument unic în arhitectura muntenească decorul ajunge la un înalt grad de autonomizare. Ancadramentele şi coloanele sunt realizate în piatră în stilul floral consacrat. Restul faţadelor reprezintă însă câmpul de desfăşurare a unei fantezii irepresibile. În afară de medalioanele cu flori şi fructe, în afară de panourile cu vaze şi cu flori tratate aproape naturalist, ca în miniaturile persane, sunt închipuite şi adevărate peisaje. Într-unul, de pildă, apare un palat oriental cu mai multe caturi, cu foişoare, balustrade, scări şi încadrat de copaci, un fel de chiparoşi, amintind de ilustraţia lui Negrul e la *Alixăndria*, despre care va fi vorba.

Sculptura figurativă în relief începe să se insinueze şi la alte biserici ale spătarului Mihai Cantacuzino. *Biserica Adormirea Maicii Domnului* din Râmnicu Sărat (1690–1696), *biserica mănăstirii Colţea* din Bucureşti (cca 1700), *biserica mănăstirii Sinaia* (1695) sunt dintre acestea. Dar consideraţiile asupra decorului de piatră sunt mai potrivite la capitolul consacrat sculpturii, de vreme ce în plan şi elevaţie monumentele respective nu prezintă elemente noi.

Pentru arhitectura brâncovenească o caracteristică esenţială o constituie accentul pus pe construcţiile cu destinaţie laică. În însuşi programul mănăstirilor se acordă o atenţie deosebită clădirilor anexe pentru ateliere, şcoală, spital, bibliotecă, han etc. Cu atât mai firesc era să ne aşteptăm la o dezvoltare intensă a programelor civile.

Dacă nu s-a păstrat curtea domnească decât sub formă de vestigii arheologice de la jumătatea secolului

al XVII-lea, la Bucureşti avem – cee drept, amplificat în secolul următor şi modernizat în secolul XX – *palatul Mitropoliei*

Un singur monument de arhitectură civilă se sustrage tipului general de oseb indu-se set de case le domneşti, boiereşti sau egumeneşti ale timpului. Acesta este *palatul de la Herăşti* aşa-zise „case de piatră" ale boierului cărturar Udrişte Năsturel. Spre deosebire de celelalte case în care elementele arhitecturii muntene şti (foişoarele şi galeriile cu arcade) confereau clădirilor un aer de familie uşor recognoscibil, la *Herăşti* ne aflăm în faţa unui edificiu de Renaştere, unic în arhitectura din Ţara Românească. Şi aptul ne-ar putea mira, desigur, dacă n-am cunoaşte concepţiile proprietarului, puternic înrâurite de ideile umaniste ale Renaşterii. De fapt, casele de piatră de la *Herăşti* aveau doi proprietari – fraţii Udrişteşi Cazar Năsturel –, fiind concepute să cuprindă două apartamente identice ca distribuţie interioară, fiecare cu câte o intrare separată, cu scări separate de acces la etaj şi chiar cu pivniţe separate. O a recum curios era planul în formă de L al edificiului, dar tocmai aceasta permitea o distribuţie ideală a încăperilor adaptată scopului urmărit. Ceea ce a putut să uimească pe contemporania fost materialul de construcţie – piatra. Este ceea ce relatează Paul din Alep care „i au zise pe localnici spunând, că nu se mai află în lume palat asemănător afară numai poate în ţara francilor", el ştiind că pentru construcţia lui fuseseră aduşi, meşteri arhitecţi din ţara ungurească [adică din Transilvania] şi piatră din ţara turcească şi au început să o clădească pe dinăuntru şi pe dinafară cu piatră făţuită"[179]. În adevăr, lucru cu totul rar, dacă nu cumva unic în acest veac în Ţara Românească, cuinţa fraţilor Năsturel era făcută din piatră făţuită. Însuşi acest fapt denotă o gândire nouă, de orientare umanistă potrivit căreia locuinţa omenească putea aspira la acelaşi statut cu edificiile religioase. Renascentiste sînt aici în primul rând sobrietatea faţadelor întrerupte din loc în loc de deschiderile ferestrelor. Puţină cât este, redusă la câteva profile simple, decoraţia este şi ea de cel mai pur stil renascentist o cornişă cu denticuli, frontoane întrerupte deasupra uşilor, mici cornişe („sprâncene") deasupra ferestrelor, dreptunghiulara ea parterului.

În a doua jumătate a secolului, între 1667 şi 1671, un alt boier de rang înalt, Drăghici Cantacuzino, şi fiul acestuia, Pârvu, construiesc în satul *Măgureni* (jud. Prahova) o casă care, de asemenea, trădă un gust occidentalizant, nu însă fără unele înrâuriri constantinopolitane fireşti dacă ţinem seama că tânărul boier îşi făcuse studiile pe malul Bosforului. Cu elemente de Renaştere um eraloggia de pe latura de nord, dar şi cu decoraţii interioare făcute din stucatură pe motive orientale, acest palat făcea oarecum trecerea spre arhitectura civilă din timpul domniei lui Constantin Brâncoveanu.

Favorizată de lunga guvernare a acestui principe, de fabuloasele sale bogăţii, dar mai cu seamă de aplecarea sa spre viaţa de fast şi lux ce reflecta un coerent program politic bazat pe necesitatea asigurării unui înalt prestigiu printre contemporani, campania de construcţii civile a cunoscut o anvergură neîntâlnită în trecutul ţării. Brâncoveanu a pus să i sezidească atât la Bucureşti, cât şi la numeroasele şi întinsele sale moşii reşedinţe cărora nu le-a mai zis „case domneşti" ca în trecut, ci palate, unele dintre ele chiar meritând acest nume.

Dintre palatele construite din voinţa Brâncoveanului trei ne reţin atenţia: *palatul domnesc din Bucureşti* astăzi dispărut, cel de la *Potlog* şi cel de la *Mogoşoaia*. Reşedinţa de la Bucureşti era, de fapt, vechiul palat domnesc, restructurat însă, amplificat şi reamenajat după gustul epocii, el întrecând ca fast şi splendoare toate edificiile capitalei, după cum rezultă din relatările călătorilor străini. Unul dintre aceştia era chiar secretarul voievodului, italianul del Chiaro, autor al unei cărţi foarte valoroase pentru istoria, civilizaţia şi moravurile societăţii valahe din respectiva perioadă. Din descrierea făcută de del Chiaro rezultă că palatul „era cu totul din piatră, cu scara principală din marmoră", că sala tronului avea un rând de coloane pe mijloc, că avea o „cameră a audienţilor", multe alte săli, iatacuri, iar în jur – o grădină, foarte frumoasă de formă pătrată, desenată după bunul gust italian", în mijlocul ei aflându-se un foişor „pentru odihnă şi uneori pentru prânzul lui Vodă"[180].

În privinţa palatelor de la *Potlog* şi *Mogoşoaia* ne putem dispensa de relatări şi descrieri de epocă pentru că, deşi restaurate în nenumărate rânduri, edificiile respective se prezintă astăzi într-o stare

Herăşti, *palatul lui Udrişte Năsturel*, secolul XVII

Potlogi, *palatul brâncovenesc* secolul XVII

de conservare mulţumitoare, cu o înfăţişare nu prea mult diferită de cea iniţială.

Palatul de la Potlogi a fost înălţat de Brâncoveanu în anul 1698, într-un loc pitoresc pe malul unui heleşteu, urmând să fie folosit de domn ca loc de popas intermediar pe drumul dintre cele două reşedinţe de la Bucureşti şi de la Târgovişte. Încă de aici, urmând ca peste patru ani să-şi găsească desăvârşirea la *Mogoşoaia*, se impun noile caracteristici care constituie trăsăturile de bază ale stilului brâncovenesc. Programul care stătea în faţa constructorului era desigur şi aici în concordanţă cu veleităţile de grandoare şi magnificenţă ale comanditarului. Pentru realizarea acestui program se pleca de la tradiţie. Se continua deci procesul evolutiv constatat la casele domneşti şi boiereşti din epoca anterioară, fără să se ia în consideraţie şi experienţa fixată la *Hârlău*. În această evoluţie, tradiţia locală întâlneşte în drumul ei două principale curente: Renaşterea târzie şi barocul. Tocmai aceste vor defini concepţia, structura şi aparatul decorativ al *palatului de la Potlogi* şi într-o măsură şi mai mare pe al celui de la *Mogoşoaia*. Un element nou ce ţine de orientarea imprimată de Renaştere şi de baroc este preocuparea de a se valorifica la maximum virtuţile constructive ale edificiului în raport cu peisajul. Situarea palatului pe malul unei oglinzi de apă cu faţada orientată spre aceasta de care îl desparte o grădină, comuniunea spaţiului de locuit cu natura prin intermediul foişoarelor şi al logiilor vor fi definitorii pentru ideea de confort modern şi de somptuozitate.

Palatul de la Potlogi este împrejmuit cu un zid ce formează o curte de onoare şi una de serviciu. Intrarea în curtea de onoare se face printr-o poartă tratată monumental ca un turn pe axul căruia este situat palatul, de plan patrulater (28 × 22 m), cu parter şi etaj, acesta prevăzut cu un foişor unde se ajunge pe o scară interioară. În partea opusă a clădirii, etajul este prevăzut cu o elegantă *loggia* - adevărată belvedere spre grădină şi heleşteu. Atât foişorul, cât şi *loggia* sunt tratate în spiritul unei fastuozităţi rafinate. Coloanele ce susţin arcadele trilobate sunt de piatră şi au capiteluri compozite tratate ca şi bazele lor într-un relief floral destul de înalt. Nota de somptuozitate cea mai pregnantă o dau însă nu coloanele, ci balustradele traforate cu motive florale de un frumos efect decorativ. Un adevărat covor floral în stuc acoperă şi faţadele încuite – în exterior, ca şi în interior – amintind de cartuşele florale ce împodobesc pereţii *bisericii Fundeni Doamnei* şi sursade inspiraţie fiind aceeaşi ornamentică persană gustată la Istanbul.

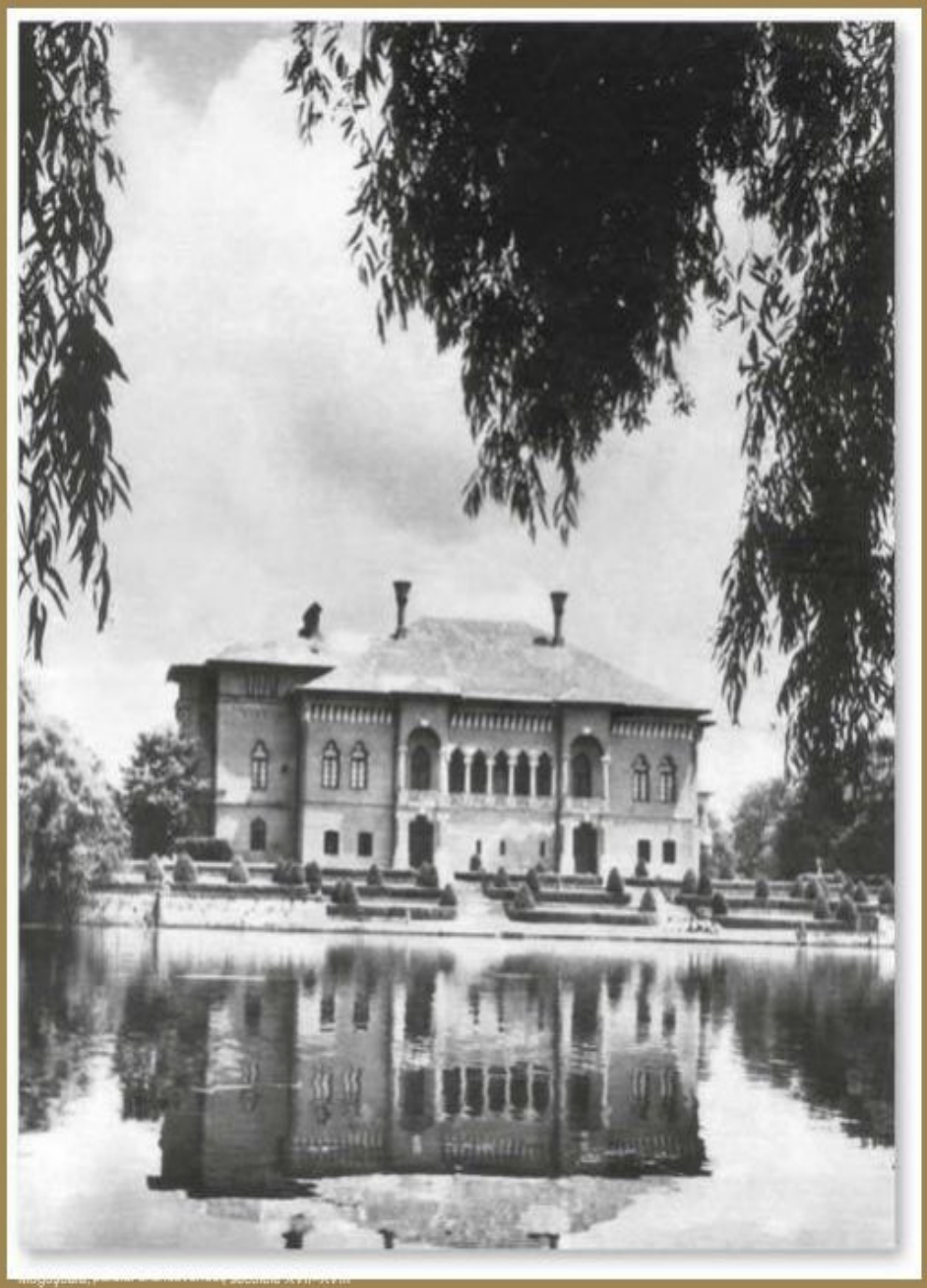
Construit la numai doi ani peste pragul veacului al XVII-lea, *palatul de la Mogoşoaia* nu se deosebea principial de cel de la *Potlogi*. Găsim şi aici acelaşi zid împrejmuitor, acelaşi turn deasupra porţii de intrare ce introduce în curtea de onoare. Foişorul la care urcă o scară exterioară, *loggia* deschisă spre grădină şi spre lac amintesc şi ele de Potlogi. Doar dimensiunile şi gradul de eleganţă şi de fast ornamental sunt altele. Mult mai înalt decât primul, palatul de la 1702 are o alură de-adreptul monumentală. Arcadele coloanelor, ca şi ancadramentul ferestrelor de la etaj sunt şi aici trilobate. Dar coloanele sunt mult mai înalte, mai zvelte şi, spre deosebire de cele de la Potlogi, au fusurile în torsadă, nu netede, foişorul şi *loggia* dobândind un aspect mai graţios. Şi ornamentele sunt mai bogate; capitelurile tot

Mogoşoaia, *palatul brâncovenesc* curtea interioară, secolele XVII–XVIII

Mogoşoaia, *palatul brâncovenesc*, foişor, detaliu

compozite se apropie, ca abundenţă a formelor involte, de luxurianţa ordinului corintic. Mult mai sofisticate este şi desenul traforului în piatră al balustradei ce se continuă, în cazul foişorului, şi de-a lungul scării de acces. În plus, ceea ce conferă şi mai multă monumentalitate edificiului, este, la Mogoşoaia, coronamentul tratat ca un antablament robust prevăzut cu o arcatură oarbă şi cu un şir de denticuli proeminenţi, de inspiraţie renascentistă. Toate aceste elemente grefate şi încorporate organic în delungatei tradiţii munteneşti, fac ca acest monument de excepţie să dobândească o vădită expresie renascentistă italienească (veneţiană), ceea ce are semnificaţia unei remarcabile sincronizări a arhitecturii civile din Muntenia cu cea europeană, fără a-şi pierde însă specificul autohton.

Atât la *Mogoşoaia*, cât şi la *Potlogi* în afara zidurilor de incintă se aflau bisericile-paraclis construite anterior ridicării celor două reşedinţe princiare care, de fapt, înlocuiau case mai vechi. La *Mogoşoaia* biserica se păstrează şi în prezent, ca şi alte acareturi, inclusiv cuhnia – piesă rară, ce ne permite să ne facem o idee de ansamblu destul de completă asupra vieţii de la curte, asupra confortului, asigurat la cele două palate şi de băi elegante, prevăzute cu aducţiune de apă, nu tot deauna obligatorie în cazul unei reşedinţe nobiliare din apusul Europei.



SCULPTURA

BAROCul, prin excelenţă receptiv cu predilecţie la ceea ce se adresează simţului tactil, secolul al XVII-lea a fost şi în ţările române un secol de afirmare hotărâtă a sculpturii. Schimbarea faţă de trecutul ce se arătase îndeosebi sensibil la artele bidimensionale, la culoare – adică la pictură –, a fost de-a dreptul brutală. O vădeşte în Moldova, contrastul izbitor dintre două monumente pe care nu le despărţeau în timp decât opt ani: *Sucevi*ţa, un adevărat covor zugrăvit în culori luminoase, cu sute de scene, cu mii de personaje ce acoperea în interior şi exterior pereţii, şi *Dragomirna*, unde pictura abia dacă îşi mai face loc doar în altar şi în naos, din pronaos şi pridvor fiind complet eliminată, spre a face loc carcasei pilaştrilor şi nervurilor din piatră fasonată, ca să nu mai vorbim de exterior unde contraforţi şi pilaştri, registre de arcade, brâu în torsadă, iar pe turlă o adevărată dantelă de piatră sculptată constituia un negaţia însăşi a picturii. Negaţie şi mai răspicat rostită de meşterii pietrari de la *Trei Ierarhi* şi de la *Golia*, lăcaşuri unde sculptura lulatinge în manifestarea sa un adevărat delir. Şi în evoluţia sculpturii nu este de observat doar o creştere cantitativă faţă de trecut. Motivele însele sunt uneori altele. În locul profilelor de sorginte gotică, în locul palmetelor şi vrejurilor de inspiraţie bizantină, dominante sunt acum motivele din orientul caucazian transmise prin filieră otomană stambuliotă ce le proprii baroculuiapusean (mascheroni gravaţi în marmura cenuşie a *Trei Ierarhilor*) sau pur şi simplu motive le geometrice cultivate de arta populară românească [11]. Toate acestea la un loc, împreună cu elementele gotice care mai dăinuie în ancadramente, împreună cu unele motive sugerate de Renaştere conferă sculpturii decorative din acest secol un caracter eclectic. Generalizat însăşi aplicat unor structuri tipic moldoveneşti sau tipic munteneşti, acest caracter dobândeşte o notă de originalitate, edificiile astfel decorate neputând fi confundate cu nici un alt eclectism din nici o altă şcoală naţională, ştiut fiind că nu mai puţin eclectic se prezintă şi baroculdin alte ţări: cel din Polonia, cel otoman, cel rusesc (aşa-zisul stil Narâşkin) etc. Ceea ce-i conferă apoi acestei sculpturi în piatră autoritate şi prestanţa unui stil închegat şi coerent este faptul că viziunea care o guvernează se extinde şi asupra celorlalte arte (mobilier, argintărie, broderie, miniatură), secolul al XVII-lea prezentându-se astfel din punct de vedere artistic ca o entitate unitară perfect conturată.

În privinţa ancadramentelor de ferestre şi a portalurilor, stilul gotic mai poate fi încă întâlnit, să zicem, la *Trei Ierarhi*, dar la *Golia* este deja dislocat de motive orientale tratate în spirit baroc. La portalul acestui edificiu apar şi imagini figurative animaliere (o leoaică ce ţine în labă o spadă).

De un repertoriu de forme extrem de bogat uzează meşterul pietrar care sculptează graţioasa balustradă şi zvelte le coloane de la *foişorul casei-conac Cantacuzino-Paşcanu*, construite către sfârşitul secolului al XVII-lea când nu poate fi exclusă o contaminare cu exemplare ale genului din arhitectura, respectiv sculptura brâncoveneasc în afară de volute tipic baroce, aici apar şi păsări solitare sau afrontate câte două, mamifere, flori, pomul vieţii şi altele. Mamifere şi păsări apar şi pe fusurile coloanelor, iar pe arcadas prijinită de coloane sunt înfăţişate adevărate scene cinegetice cu vânători în acţiune, cu câini şi cu diverse animale sălbatice (cerb, urs, mistreţ).

Dacă, în Moldova, plastica decorativă a faţadelor a cunoscut o bogată efloresc enţă în prima jumătate

Pisanie de la palatul din Potlogi

a secoluluial XVII-lea, intrând ulterior într-o fază de reflux, în Muntenia, dimpotrivă, după o relativă sobrietate şi chiar indigenţă decorativă, sculptura ornamentală cunoaşte un adevărat flux în ultima treime a secoluluial XVII-lea, continuând cu o şi mai mare exuberanţă şi vigoare în prima parte a veacului următor.

În timpul domniei lui Matei Basarab – simetrică pe anumite planuri culturale cu cea a lui Vasile Lupu –, nu avem nimic de mnsă amintească de propensiunea spre decorativ constatată la Iaşi. Putem menţiona *biserica mănăstirii Stelea din Târgovişte* cu frumoasele ei ancadramente de ferestre şi cu portalul de stil gotic târziu, contaminat de elemente renascentiste. Dar pe acestea trebuie să le trecem desigur în contul pietrarilor moldoveni trimişi de Vasile Lupu. Mai putem menţiona *conacul din Goleşti* construit în 1640 de marele boier Stroe Leurdeanu şi tot aici biserica unde un meşter care îşi încrustează numele – Stoica – pe fereastra altarului s-a întrecut pe sine în a imagina sau interpreta împletituri de motive orientale: o pasăre cu ciocul întors spre aripă, flori, crengi înfrunzite într-un relief abia sesizabil (tehnica *méplat*) care nu prefigurează încă în nici un fel reliefurile înalte ale epocii brâncoveneşti.

S-a observat că, la un moment dat, o influenţă oarecare a exercitat asupra decorului în piatră din Ţara Românească grafica de carte de origine apuseană difuzată la noi cafrontispiciile unor tipărituri precum *Cazania de la Dealu*, *Evanghelia învăţătoare de la Govora* etc. O altă cale de pătrundere a motivelor occidentale – renascentiste şi baroce – o constituie legăturile directe cu Italia unde călătoresc unii ctitori, în special Cantacuzinii, şi de unde sunt aduşi meşteri pietrari. O energică afirmare a acestor elemente s-a constatat la casele de la *Măgureni* unde s-a păstrat pe un balustru imaginea în basorelief a unui război nic asiatic, foarte asemănător cu unul sculptat pe faţa interioară a *fântânii de la Cozia*[182].

Abia la *biserica mănăstirii Cotroceni* asistăm însă la o mutaţie în sensul îmbogăţirii repertoriului şi al barocizării viziunii, pe lângă decorul vegetal de inspiraţie orientală însinuându-se şi reprezentări antropomorfe cum sunt cei doi serafimi care împodobesc portalul. Primul pas spre elaborarea unui nou program decorativ cu o nouă gramatică a formelor era astfel făcut. Pasul următor, cel decisiv, avea să-l facă meşterii lui Constantin Brâncoveanu şi ai spătarului Mihai Cantacuzino la ctitoriile acestora de la *Hurez*, *Râmnicu Sărat*, *Sinaia*, *Fundeni*, *Doamnei*, *Colţea*, *Potlogi*, *Mogoşoaia*. Portalul devine la edificiile religioase din această epocă, piese de rezistenţă care cumulează majoritatea inovaţiilor şi a influenţelor. Portalul începe să se dezvolte în lărgime şi mai ales în înălţime ca un adevărat arc triumfal. Un început în această direcţie poate fi constatat la *Hurez* unde lucrează pietrarul Vucaşin Caragea. În afară de motivele vegetale (vrejuri, flori de acant stilizate) ce încadrează lateral uşa, deasupra acesteia se desfăşoară în registre suprapuse două medalioane unul cu stema Ţării Româneşti şi altul cu herbul Cantacuzinilor. Urmează pisania încadrată şi ea într-un decor floral şi o cornişă decorată abundent cu motive vegetale. Maxima dezvoltare în înălţime a portalurilor de acest tip a fost atinsă la *biserica Adormirea Maicii Domnului din Râmnicu Sărat*, operă meşterului prezumtiv Mira. Lateralele portalului sunt prevăzute aici cu pilaştri, iar pe capitelurile acestora apar reprezentări antropomorfe înaripate. Urmează deasupra pisaniei reprezentarea vulturului bicefal al Cantacuzinilor încadrată de baluştri, iar peste aceasta, într-un panou tot cu baluştri pe care se sprijină un antablament viguros, este reprezentată stema ţării, întreg acest ansamblu amintind de sculptura Renaşterii cunoscută bine de spătarul Mihai Cantacuzino. La *biserica mănăstirii Colţea* ca şi la *Fundeni*, *Doamnei* apar figuri antropomorfe în relief foarte înalt, la cea din urmă aceste figuri cu braţele modelate ca volutele coloanelor dorice, susţinând, asemenea unor cariatide, un robust antablament în afară de figurile

București, Turnul Colței, *Stema*

evangheliştilor, *portalul de la Colţea* are herbul încadrat de două reprezentări animaliere ridicate pe picioarele de dinapoi. Prezenţa unor astfel de reprezentări are totuşi o pondere redusă în imagistica plasticii decorative brâncoveneşti. Ele sunt, practic, copleşite de abundenţa ghirlandelor, vrejurilor cu frunze, fructe şi struguri care se combină într-un inextricabil amalgam ce invadează nu numai bazele şi capitelurile compozite ale coloanelor, ci şi fusele acestora, iar la *Fundenii Doamnei*, aşa cum am văzut, întreaga faţadă.

Un luxuriant ansamblu de sculptură monumentală întâlnim la capodopera arhitecturii brâncoveneşti – *palatul Mogoşoaia* – unde decorul în relief este concentrat în cele două piese de maximi interes pridvorul şi *loggia*. Atât coloanele în torsadă, cu capiteluri compozite şi cu baze paralelipipedice, cât şi balustrada traforată asimilează perfect, în deplină armonie şi echilibru, cele mai elegante motive vegetale, iar uneori şi animaliere, sculptate cu o mare acurateţe.

Am văzut că în compoziţia portalului intra adesea şi pisania, iar aceasta era însoţită de reprezentări heraldice, cea mai frecventă fiind stemaţării. Una dintre cele mai frumoase pisanii închizând stemaţării cu corbul conturat flancat de lună şi soare şi încadrat într-un medalion tratat ca o cunună de frunze şi flori este cea de la *palatul Potlogi*, pusă de Constantin Brâncoveanu. Formând împreună cu stema un patrulater, pisania este încadrată într-un ornament care are pe toate cele patru laturi câte un cap de înger şi aripile desfăcute, admirabil stilizate ale acestora.

Cu frumoase steme, însoţind sau nu pisaniile, au fost înzestrate şi monumentele din Moldova. La *Dragomirna*, la *Bârnova*, la *Treilerarhi*, la *Golia* şi la *Cetăţuia* au fost imaginate cele mai diferite variante de încadrare a însemnelor heraldice, de la cea relativ simplă de la ctitoria lui Crimca, la cele puse de Vasile Lupu la ctitoriile sale, unde capul de bour, luna şi soarele sunt încadrate ba de textul marginal ce urmează conturul unui medalion cu patru lobi, ba de o coroniţă încadrată, la rândul ei, de un chenar baroc încoronat de o diademă, imaginea lunii şi cea a soarelui fiind exterioare acestui cadru, ba susţinută de lei rampanţi, imagini ale capului de bour putând fi întâlnite şi pe boltă, la încrucişarea nervurilor.

O frumoasă stemă, însoţind pisania, este cea de la biserica *Sf. Dumitru din Orhei*, încastrată deasupra elegantului portal gotic format din baghetele încrucişate, dar prevăzut şi cu o renascentistă friză de denticuli şi încadrat de ciubucul în chip de toruri împletite, de influenţă muntenească.

Unul dintre cele mai complicate herburi de inspiraţie barocă în care se îngrămădesc o sumedenie de elemente heraldice într-un cadru ornamental complicat, cu scut, coroane, spadă, sceptru şi, bine înţeles, capul de bour cu stea între coarne şi flancat de soare şi lună, este cel care însoţeşte *pisania bisericii Sf. Vineri de la Lvov*, inscripţia menţionându-l drept ctitor pe „Vasile voevoda bojeiu milostiu gospodar zemli moldavskoi". Amintim că tot la Lvov pusese o pisanie cu stema Moldovei, la vechea *biserică Adormirea Maicii Domnului*, şi Miron Barnovschi, la 1629.

Un câmp de exercitare a fanteziei şi meşteşugului cioplitorilor în piatră îl constituie lespezile de mormânt. Pentru prima parte a secolului, acestea însemne funerare urmează în linii mari tradiţia. Este ciudat să observăm că, spre deosebire de comanditarii din Moldova, cei din Ţara Românească se arată mai puţin tradiţionalişti în privinţa decorării lespezilor de mormânt când am văzut că în arhitectură lucrurile au stat tocmai invers. Schimbarea modalităţilor de exprimare apare în toată spectaculozitatea ei în *piatra funerară a lui Matei Basarab de la mănăstirea Arnota*. Organizarea compoziţională prevede aici împărţirea suprafeţei în două părţi distincte, caşi în trecut: una rezervată textului şi cealaltă decorului care constă dintr-o stemă a Ţării Româneşti în versiunea cea mai complexă însoţită de un conglomerat de însemne heraldice printre care o adevărată panoplie de arme. Cotrastul dintre cele două părţi este însă flagrant. În timp ce inscripţia este executată în tehnica *méplat*, stema este realizată în altorelief, unele componente ale ei având chiar tendinţa de a se desprinde de fond. Aceeaşi tendinţă, aceeaşi concepţie artistică şi acelaşi principiu decorativ se observă şi la *piatra funerară a doamnei Elina, din pronaosul bisericii domneşti din Târgovişte*, unde apar şi doi lei tenanţi ce susţin stema. Evident, aceste două piese de sculptură decorativă, având prea puţin comun cu tradiţia muntenească, sunt influenţate puternic de Renaştere şi nici nu putea fi altfel de vreme ce sunt opera unui meşter

din Transilvania, anume Elias Nicolai. Piesa cea mai reprezentativă lucrată de acesta la sud de Carpaţi este cea a fiului adoptiv al lui Matei Basarab *Mateiaş Postelnicul* (mort 1652) – a cărui imagine apare ca gisant înveşmântat într-o mantie de ceremonie, cu falduri ample barocizante.

Pentru plastica funerară a secolului al XVII-lea foarte concludente sunt şi piesele din Transilvania. Am făcut deja cunoştinţă cu opera unui meşter de aici: sibianul Elias Nicolai, cel mai reprezentativ sculptor din vremea sa. În afară de celetrei lespezi pentru familia lui Matei Basarab, el a executat multe piese pentru nobilii transilvăneni. Se păstrează printre altele, *piatra funerară a lui G. Heltner* (1640), la *Sighişoara*, a *episcopului G. Theilesius* (1646) la *Biertan*, a lui *Cristian Barth* (1652) tot la *Biertan*, a lui *Valentin Frank* (1648) la *Sibiu*, a lui *St. Man* (1647) la *Sighişoara* şi altele. Ele sunt de tipul epitafelor cu reprezentarea figurii defunctului ca gisant, într-un caz, pe lângă aceasta fiind înfăţişaţi membrii familiei celui mort, în atitudine de rugă *(piatralui Heltner)*. Pe lângă figura defunctului de obicei în ample mantii şi cu atribute ale funcţiei, apar şi un bogat aparat heraldic şi chiargenii care susţin diferite embleme, cum vedem în *piatralui V. Frank*, totul fiind redat aici într-un relief înalt şi agitat ce ne aminteşte că Renaşterea începea să cedeze terenbarocului. În afară de pietrele tombale de tip epitaf, Elias Nicolai a executat şi un sarcofag cel al contelui *Gheorghe Apaffy* monumentaflat cândva la *biserica evanghelică din Mălâncrav* (azi în posesia Muzeului Naţional de Artă din Budapesta). În timp ce defunctul este înfăţişat ca gisant pe capacul sarcofagului, îmbrăcat în armură şi înconjurat de un bogat decor vegetal pe laturile sarcofagului sunt sculptate în relief înalt cele patru virtuţi cardinale, copiii celui mort şi inscripţii de pomenire, totul într-un vârtej de motive vegetale tratate în spirit baroc.

ELIAS NICOLAI
lespedea funerară a lui Valentin Franck

ELIAS NICOLAI
piatra de mormânt a lui Matei Basarab

PETRUS DIOSZEGI
monument funerar al lui G. Sükösd

JOHANN VEST
altarul bisericii „mănăstirii" din Sighişoara

Un sarcofag de un tip mai puţin obişnuit a executat pietrarul clujean Petru Dioszegi, în anul 1632, pentru *Gheorghe Sükösd*, păstrat în lapidarul Muzeului de Istorie din Cluj-Napoca. Pe speteaua de deasupra este înfăţişat într-o atitudine degajată defunctul, iar pe faţa principală a sarcofagului, care are aspectul unei lăzi de tip „cassone" sunt înfăţişate patru figuri feminine reprezentând virtuţile teologale (credinţa, speranţa, iubirea) şi o virtute cardinală (dreptatea). Sarcofagul este adosat unui edicul cu fronton triunghiular. Pe acest edicul sunt figuraţi în relief doi soldaţi care susţin inscripţia comemorativă Profesorului V. Vătăşianu găseşte în plastica acestui sarcofag unele analogii cu lespezile funerare confecţionate în acea vreme în Polonia de sud [183].

Cu portretul polonez de tip aşa-zis „sarmatic" prezintă analogii şi frumosul epitaf cioplit în lemn de sibianul Sigismund Moss – se pare un ucenic al lui Elias Nicolai –, principala preocupare a sculptorului fiind aici redarea vestimentaţiei pitoreşti a defunctului, comitele saşilor Matthias Semringer (1680).

Revenind la cel mai important sculptor transilvănean din secolul al XVII-lea, vom remarca şi activitatea acestuia în domeniul plasticii decorative arhitecturale. Lui îi aparţin, printre altele, însemnele heraldice încastrate în pereţii *castelului Criş* şi tot el a decorat amvonul de piatră al *bisericii reformate din Cluj*, motivele predilecte fiind vasele cu flori şi fructele. Dar aici n-a lucrat singur, ci în colaborare cu meşterul clujean Benedek.

Nimic nu egalează însă ca sculptură, în secolul al XVII-lea transilvăneană *altarul bisericii „mănăstirii" din Sighişoara*, piesă monumentală concepută în cel mai pur stil baroc de către meşterul slovac Johann Vest, în anul 1680. Structura de bază a acestui altar o formează cele patru coloane aşezate pe un soclu înalt, formând împreună cu arhitravele de deasupra şi cu frontonul prevăzut, la rândul lui, cu două coloane, o adevărată faţadă de palat. Pe această structură parazitează însă o abundentă ornamentaţie barocă, precum şi statui, începând cu cea de pe coronamenta lui Iisus, continuând cu aleîngerilor care susţin unele telepatimilor şi sfârşind cu celeale apostolilor Petru şi Pavel, din nişele dintre coloane.

Dacă în Moldova şi Muntenia nu ne-au parvenit piese de mobilier laic din reşedinţele domneşti şi boiereşti, altă este situaţia în Transilvania unde s-au păstrat câteva piese edificatoare pentru gustul şi pentru preţuirea cu care oamenii secolului al XVII-lea ştiau să-şi mobileze interioarele. Lăzi, scrinuri, laviţe, chiar scaune cu spătar, toate sculptate, aduc mărturie despre răspândirea motivelor renascentiste şi în acest domeniu. Din *castelul de la Dumbrăvioara* provin o frumoasă laviţă şi o masă ce trădează mâna unui meşter italian. Chiar meşterii locali din Cluj, Bistriţa, Sighişoara, când confecţionează azi pentru îmbrăcăminte scrinuri sau aşa-zise lăzi de breaslă, le sculptează cu motive de Renaştere (pilaştri cu capiteluri, arhitrave, arcaturi, dar şi vrejuri meandrice, frunze, flori) unele realizate prin traforare şi aplicate pe suprafaţa mobilei respective, altele decorate cu intarsii. Piese reprezentative pentru nivelul de confort din castelele transilvane sunt lăzile de zestre păstrate la Muzeul Brukenthal din Sibiu şi la muzeele din Braşov, Agnita, Sighişoara etc.

ARTA METALELOR

ÎN MOD excepţional în acest capitol vom trata arta metalelor în continuarea sculpturii şi înaintea artelor bidimensionale, inclusiv înaintea picturii, pentru a putea urmări mai îndeaproape transferul eventual al motivelor decorative din piatră şi lemn în metal. Transilvania rămâne şi în acest secol principalul furnizor de obiecte de cult, ca şi de obiecte destinate uzului casnic profan pentru toate celelalte trei ţări române. Tehnicile profesate sunt cele din trecut: relieful *au repoussé*, ştanţarea, filigranarea, emailarea cu deosebirea că în locul smalţului translucid se răspândeşte cel opac, având drept rezultate efecte policrome. De altfel, gustul pentru policromie este satisfăcut nu numai de smalţuri, ci şi de pietre preţioase sau chiar de sticle colorate.

Ca şi în secolele anterioare, o răspândire mare au potirele şi pocalele. Tipul cel mai frecvent întâlnit este cel cu picior piramidal, cu talpă arcuită concav sau convex, cu un nod la jumătatea picioruşului şi cupă înaltă. Un astfel de potir poartă marca, adică iniţialele argintarului H [ans] S [chwartz], iar altul pe ale lui J [ohann] O [ngert]. Uneori, pocalele sunt decorate cu diverse scene (cele mai adesea de vânătoare). Avem exemplare din această categorie la Braşov (dăruit în 1792 bisericii evanghelice) şi la Saros (jud. Sibiu), operă a unui meşter din Mediaş, cum presupune profesorul Vătăşianu (p. 84).

Alte piese de argintărie întâlnite frecvent în muzeele şi bisericile din Transilvania sunt cănile cu capac şi paharele din argint aurit, şi unele şi altele. Dacă potirele şi pocalele conservă încă elemente gotice ce se îmbină cu altele de Renaştere, cănile şi paharele sunt contaminate puternic de ornamentica barocului. Aşa este, de pildă, *canadela Bisericii Negre din Braşov*, semnată de Michael Schwartz, conţinând trei reliefuri *(Rugăciunea pe Muntele Măslinilor, Răstignirea şi Învierea)* toate încadrate unui decor vegetal stilizat şi unui joc de volute şi cartuşe specifice barocului german.

În Moldova şi în Muntenia din prima jumătate a veacului al XVII-lea, obiectele de artă somptuară din argint continuă să se înscrie în repertoriul morfologic din epoca anterioară, nu fără a absorbi însă şi unele influenţe turceşti în speţă musulmane. O astfel de piesă de influenţă turcească cât şi ca formă, cât şi ca decor este *ibricul* dăruit *bisericii Trei Ierarhi din Iaşi* (azi la Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti). Motive orientale (turceşti) încorporează şi alte piese dăruite de Vasile Lupu mândrei sale electorii ieşene. Avem în vedere *candela*, *candelabrul*, *căţuia*, aflate astăzi la Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti. Chiar şi o piesă cum este *ferecătura Aleevangheliei* dăruită de Vasile Lupu aceleiaşi biserici şi aflată în acelaşi muzeu, având reprezentate scene tradiţionale ca *Pogorârea la iad* specific creştine, foloseşte în chenarul ce încadrează scenele respective motive ornamentale de obârşie musulmană.

Nu acelaşi lucru se poate spune însă despre lucrările argintarului sucevean Grigorie Moesiu, care continuă să fie debitorul unor motive tradiţionale. Printre piesele executate de el în argint ciocănit şi gravat menţionăm o *cristelniţă* din 1617 aflată la *mănăstirea Slatina* şi cuprinzând scene biblice gravate *(Cina din Mamvri şi Schimbarea la faţă)*. Tot el este autorul a două ferecături de carte: una din 1607 dăruită de Ieremia Movilă *mănăstirii Suceviţa* şi cealaltă primită în dar de *mănăstirea Dragomirna* de la ctitorul ei, Anastasie Crimca, în 1610.

Printre odoarele de preţ din mănăstirile moldoveneşti, unele îmbinând elemente gotice cu cele de dată recentă provenite de la Istanbul, amintim *căţuia* dăruită de Nestor Ureche *mănăstirii Secu* la 1602, şi cele *două panaghiare*, unul mai simplu, decorat prin gravare, datând din 1602 şi aflat în zestrea *mănăstirii Slatina*, şi celălalt de la *Secu* din 1621, cu un decor supraabundent realizat în filigran într-un spirit orientalizant.

Mult mai diversificate decât în Moldova sunt sursele de obţinere a pieselor de argintărie la care făceau apel Matei Basarab şi anturajul lui. Afară de celesăseşti din Ardeal şi, bine înţelese, de cele locale munteneşti, în această epocă de intensă înzestrare a lăcaşurilor de cult cu piese de artă somptuară se recurge des şi la obiecte de import provenite fie de la sud de Dunăre (de la Chiprovăţ), fie din oraşe germane ca Augsburg şi Nürnberg.

Dintre piesele de excepţie pe care Matei Basarab le-a dăruit unor mănăstiri din ţară sau de la muntele Athos merită atenţie *chivotul* de la *mănăstirea Lavra* (1644), *ferecătura* unei icoane de la *mănăstirea Hilandar* şi *paharul* dăruit bisericii *Negru Vodă din Câmpulung*, toate de provenienţă transilvană. Paharul amintit este decorat cu motive de inspiraţie renascentistă printre care personaje în uniforme militare. Tot din atelierele transilvane provine *ferecătura de la mănăstirea Mărginen* (1654), emailată policrom, în timp ce candelele argintate dăruite de Matei Basarab *mănăstirii Tismana* şi *ferecătura* lucrată la *Chiprovăţ* de meşterul Marco Francanicia sunt de certă viziune balcanică.

Un alt argintar, originar din Braşov şi semnând cu iniţialele E. V., pare să fi avut ca specialitate prelucrarea *talerului* aflat la *Muzeul din Şcheii Braşovului*, *anaforniţa* dăruită de Constantin Brâncoveanu *mănăstirii Bistriţa* şi *discul* cu stema Cantacuzinilor în mijloc, dăruit *mănăstirii Cotroceni* de chiar ctitorul acesteia, Şerban Cantacuzino. Lui îi aparţin şi *două ferecături*, una la *Mănăstirea din tr-un Lemn* (jud. Vâlcea) şi alta la *mănăstirea Bistriţa-Vâlcea*, unde introduce o temă iconografică insolită pentru argintărie, anume *Fecioara Apocalipsului*

Ferecătură dăruită de Matei Basarab mănăstirii Mărginenii

Unui argintar sibian ca Sebastian Hann i-a reuşit o *candelă* măruită *mănăstirii Cotroceni*. Decorul în ajur, siguranţa cu care sunt cizelate motivele vegetale şi integrarea însemnului heraldical familiei (pajura cu două capete) în ansamblul compoziţiei sunt elemente ce-l recomandă pe meşterul sibian ca pe un mare virtuoz. Virtuozitate poate fi numită şi măiestria cu care a fost lucrat de către un meşter necunoscut *chivotul de la mănăstirea Hurez*, azi la Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti, o adevărată bijuterie la care nu ştii ce să admiri mai întâi: somptuozitatea decorului, meticulozitatea cu care au fost cizelate detaliile sau îmbinarea tehnicilor şi policromia rezultată din folosirea emailurilor în combinaţie cu strălucirea poleielii cu aur a argintului.

Asemănător întru totul, ba poate ating gândo şi mai mare preţiozitate cu un şi mai apăsat accent pe minuţiozitatea execuţiei un şi mai mare rol fiind acordat filigranului, este *chivotul de la Cotroceni* (aflat la Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti) din care nu lipsesc însă, pe lângă elementele de Renaştere şi unele reminiscenţe ale goticului târziu.

Chivotul de la mănăstirea Hurez

Ar fi de făcut unele consideraţii şi asupra giuvaiergeriei laice ca ramură specializată a argintăriei. După cum se ştie, pentru a fi admise în breslele argintarilor, calfele trebuiau să execute, ca lucrare de atestare a măiestriei lor, o bijuterie [185]. Dintre piesele descoperite în cantităţi apreciabile în săpăturile arheologice sunt inelele-pecete, unele cu mare valoare numismatică. Îl menţionăm ca pe o piesă rară de o deosebită valoare pe cel purtat de soţia lui Vasile Lupu, având în câmpul central al sigiliului o coroană voievodală aşezată pe două ramuri şi flancată de două stele, precum şi inscripţia în slavonă: „Tudosca, doamna Ţării Moldovei". Din aceeaşi categorie de inele-pecete face parte şi cel purtat de fiul lui Vasile Lupu, având în câmpul sigiliului stema Moldovei şi inscripţia în slavonă: „Eu Ion Voevod şi domnitor al Ţării Moldovei". Aceste două piese nu sunt însă decât vestigii modeste, deloc elocvente privind strălucirea podoabelor purtate la curtea celui mai bogat şi mai risipitor voievod moldovean. Ştim din descrierea lui Marco Bandini că, în cadrul unei solemnităţi la care asista trimisul papal, Vasile Lupu „avea la haină bumbi în valoare de 100 000 de aurei, iar Doamna purta brăţări, inele şi colane strălucind de mărgăritare mari şi rubine valorând mai bine de 400 000 de aurei" [186].

Dacă, aşa cum s-a spus, bijuteriile nu aveau numai rolul de a împodobi, ci serveau şi ca mijloace de tezaurizare a averilor, figurând în fruntea foilor de zestre a domniţelor, constituind o valoare preferată în tranzacţiile de schimb şi salvând pe posesorii lor când se aflau la ananghie în timpul bejeniilor, apoi în toate acestea postaze epocii lui Vasile Lupu şi averile acestuia sunt dintre cele mai edificatoare. Despre aceasta vorbesc foile de zestre ale fetelor lor sale măritate – Maria cu Ianusz Radziwiłł al Lituaniei şi Ruxandra cu Timuş Hmelniţki; vorbesc, de asemenea, tezaurele depuse de domn în Polonia, Germania şi la Veneţia, ca şi cele confiscate la alungarea sa din scaun de către Gheorghe Ştefan. Paul din Alep, aflat la Iaşi în timpul cruntelor evenimente, relatează despre „mărgăritare şi pietre de mare preţ", despre „armure, garderobă giuvaere şi blane de samur, mărgăritare şi alte lucruri preţioase mai mult decât ar putea avea regii sau împăraţii" [187].

Ripidă de la mănăstirea Cotroceni

SEBASTIAN HANN, *cană de argint aurit*

Ibric de argint de la Trei Ierarhi

Simetricca fast şi strălucire, ca mare iubitor de lux vestimentar şi de podoabe, faţă de Vasile Lupu nu poate fi socotit în Muntenia decât Constantin Brâncoveanu. Între fabuloasele comori pe care „prinţul aurului" le agonisise în decursul relativ îndelungatei sale domnii figurau desigur şi bijuteriile.

Dar nu numai voievozii, ci şi boierimea este o avidă deţinătoare de bijuterii. Pentru că, aşa cum scria Nicolae Iorga, „în acest Răsărit, asupra căruia a fost totdeauna aşa de puternică înrâurirea Asiei, este o mare iubire pentru scule, pentru juvaiere sau, cum se zicea în vremurile vechi, pentru giohale" şi acestea nu sunt numai frumuseţea de căpetenie din casa fiecăruia, până la cel mai mic boiernaş şi până la cel mai sărac negustor – ci încă ceva... Semnul bogăţiei..." [188].

Din secolul al XVII-lea s-au păstrat garnituri întregi din argint aurit şi peruzele sau alte pietre semipreţioase în compoziţia cărora intră o centură din plăcuţe ajurate executate în filigran, prinse între ele cu inele şaţ lănţişoare, surguci format de obicei dintr-o rozetă cu motive florale şi cu turcoaze, din care pornesc trei braţe curbate, decorate în ajur şi filigran, pinteni, nasturi de argint aurit şi, de la caz la caz, alte piese. Ieşite din ateliere transilvănene, asemenea garnituri pot fi văzute câteva la Muzeul din Târgu Mureş. De asemenea, la Muzeul de Istorie a Oraşului Bucureşti se păstrează o frumoasă garnitură de podoabe care a aparţinut voievodului transilvan Gabriel Bethlen, una dintre piesele excelent cizelate din această garnitură fiind sabia pe care sunt gravate portretul proprietarului, stema lui şi două inscripţii.

Pentru bijuteriile dorite, ca şi pentru argintăria laică şi de cult, voievozii şi boierii din principatele extracarpatice se adresează mai cu seamă meşterilor din Transilvania şi, mai rar, unor ateliere din Occident (Germania, Italia) sau de la sud de Dunăre. Ceea ce nu înseamnă că nu există şi o producţie autohtonă. O dovedeşte şirul lung de nume de meşteri români menţionaţi de documente, precum şi constatarea lui Anton-Maria del Chiaro – secretarul lui Brâncoveanu potrivit căreia „Valahii sunt foarte meşteri în oricare meserie. Deprind uşor tot ce văd şi nu e lucrare manuală pe care să n-o imite" [189].

Atelier transilvan.
parnitură de podoabe

A aparţinut principelui
Gabriel Bethlen

PICTURA

DEPARTE de a cunoaşte înflorirea pe care am constatat-o în sculptura decorativă pictura nu s-a mai bucurat în secolul al XVII-lea de atenţia ce i s-a dat în veacul anterior şi, în consecinţă, nici nu s-a mai ridicat la nivelul atins de zugraviiul Ştefan cel Mare, ai lui Rareş sau ai lui Neagoe Basarab. Constatarea este valabilă în primul rând pentru Transilvania. Atitudinea iconoclastă specifică Reformei a dus practic la încetarea oricărei activităţi în domeniul picturii religioase fără ca pictura laică să se afirme pe scară mare. Când, totuşi, un principe transilvan ca Gabriel Bethlen a transformat sala dietei de la *castelul din Hunedoara* şi a pus să fie zugrăvită din nou; pentru această operaţie a chemat, se pare, un zugrav român.

Prezenţa unor zugravi din Ţara Românească pare să nu mai constituie cazuri izolate în Transilvania acestei epoci. Zugravul Nicolae, de pildă, menţionat ca rezidând la Cluj în 1606, se crede că nu era altul decât Nicolae din Creta care fusese în slujba lui Mihai Viteazul[190], iar în *castelul din Iernut* execută picturi murale, prin 1643, mitropolitul ortodox Ioresti[191].

Mult mai bogată în realizări decât Transilvania, dar pălind şi ea în comparaţie cu ce se realizase în secolul al XVI-lea, este pictura moldovenească din veacul al XVII-lea. Impresia generală ne situează mpe o linie descendentă şi nu poate fi evitată în Moldova.

Cum s-a putut observa la *Suceviţa*, şi se va vedea la *Dragomirna* şi la monumentele ulterioare, cultivarea unui fel de manierism lipsit de suportul solid al ideilor şi al simţirii, accentuarea barocă a ornamentelor, introducerea unor elemente nesemnificative ce încarcă excesiv compoziţiile – toate acestea reduc simţitor efectul de operă majoră cu care ne obişnuiseră zugraviiul Ştefan cel Mare şi ai lui Rareş.

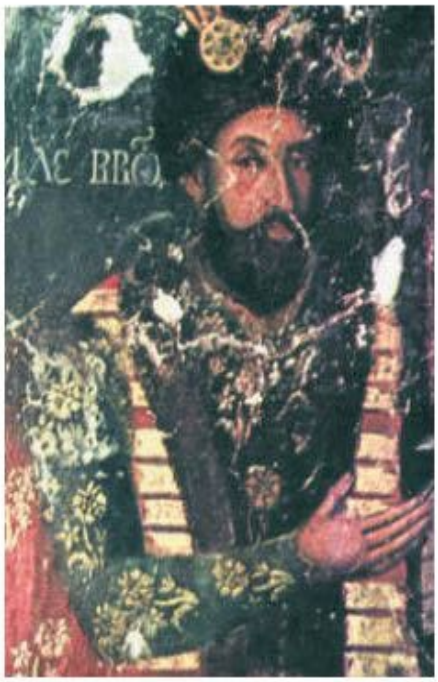
Terminată de zidit la 1609, *biserica mănăstirii Dragomirna* era zugrăvită la puţin timp după aceasta dată. Am văzut însăcă, sub aspectul arhitecturii, ctitoria lui Crimca o rupea în multe privinţe cu tradiţia moldovenească. Am mai văzut că la mare preţ este aici decorul sculptural. Mai trebuie spus că nouă viziune picturală inaugurată la *Suceviţa* capătă aici o validare, noua direcţie fiind chiar dezvoltată în sensul unei şi mai pronunţate fărâmiţări a ansamblului, al unui şi mai accentuat declin din punct de vedere al semnificaţiilor majore.

Transferul de interes de la pictură spre sculptură este atestat şi de faptul că pereţii şi bolţile pridvorului şi pronaosului *Dragomirnei* nici n-au mai fost zugrăvite, deoarece accentuarea până la exacerbare a elementelor de arhitectură (pilaştri proeminenţi cu toruri în torsadă, nervuri stelare) a redus substanţial spaţiul afectat picturii sau l-a segmentat excesiv. Chiar acolo unde nu s-a renunţat la pictură – în altar şi în naos –, zugraviii au fost vădit stânjeniţi, trebuind să-şi plaseze scenele printre acele aşa elemente de piatră bogat profilată a nervurilor şi pilaştrilor care, în ciuda coloritului viu al frescelor le copleşesc diminuându-le simţitor efectul decorativ, ca să nu mai vorbim de semnificaţiile lor sub aspectul conţinutului. *Pantocratorul* în sine şi, pictat în calota turlei, constrâns de reţeaua de nervuri abundent decorate cu rozete şi flori de piatră, parea ne privi de după gratii.

În genere, ordonanţa iconografică nu diferă prea mult de cea de la *Suceviţa*. Sunt preluate mai toate inovaţiile introduse la ctitoria Movileştilor, inclusiv scene pe teme foarte rar abordate ca *Fiul eunule născut* şi *Cortul Mărturiei* Dispunerea scenelor o aminteşte de asemenea pe cea de la *Suceviţa*. Este cazul în primul rând al unor compoziţii de bază cum sunt *Înălţarea* în conca altarului, compoziţia trinitară *Fiul eunule născut* şi *Fecioara în slavă* în conceleabsidelor laterale, ca şi ciclul *Patimilor*

Autorii *ansamblului de la Dragomirna* au fost patru zugravi: Popa Crăciun, Mătieş, Popa Ignat şi Gligorie. Am putea spune că ei sunt ultimii zugravi muralişti moldoveni de tradiţie medievală cu identitate cunoscută şi care, prin calitatea operei lor, merită pe deplin numele de artişti. Pentru că, după pictarea Dragomirnei, şcoala de zugrăvi din Moldova cunoaşte un rapid declin. O dovedeşte printre altele, şi faptul că, la trei decenii după pictarea Dragomirnei, timp în care nu cunoaştem alte opere de mnede acest nume, lansând ambiţiosul său program de construcţii, Vasile Lupu va fi nevoit ca, pentru împodobirea actitoriei sale de la *Trei Ierarhi* cu fresce care să corespundă cât de cât calitativ cu somptuosul veşmânt din „piatră înflorată" al edificiului, să

chememeşteristrăini. Aceştiaau fost, se ştie din documentescrise,ruşii SidorovPospeevIakov Gavrilov, Deiko Iakovlevşi PronkaNikitin, trimişi de la Moscovade ţarul Mihail Fiodorovici la cererea expresăa voievoduluimoldovean.Alegereafăcută de acestăera foarte potrivită. În aceavreme,ţarul ţinea la curte, pe lângăaşa-zisa„Orujeinaiapalata" (SalaArmelor), o armatăde artizani şi de artişti în toatebranşele,inclusiv în pictură, mulţi executând lucrări nu numai în Rusia,ci şi pestehotare, la Athos, la Muntele Sinai, în Caucaz,şi, cum vedem, în Moldova.Nivelul lor depregătire,viziunea lor şi mijloacelede exprimare,limbajul formelor eraudestuldeemancipatîn direcţiamodernizării. O spunembizuindu-ne, din păcate,doar pe unele fragmentedin ansamblulde odinioară,căci cu ocaziarestaurăriibisericii, spresfârşitulsecolului XIX, pictura originală a căzut, ca şi la *Curteade Argeş*,pradăaceluiaşizelrestauratoprostînţelesde faimosulLecomtedu Nouy. Din picturarespectivă ne rămânedoar tabloul votiv păstratfragmentar.



Iaşi, Trei Ierarhi, *Vasile Lupu*, tablou votiv, detaliu

O ultimă manifestarein arta zugrăvieidin Moldova secolului al XVII-lea avealoc la *biserica mănăstirii Cetăţuiadin Iaşi* Nici aici zugravii moldoveni, pe nume Nicolaeşi Ştefan,nu pot facefaţăsinguri sarciniiîncredinţateşi ctitorul, DucaVodă,cheamă meşteridin afară.Îi găsimastfellucrândaici pefraţii Gheorghe,Mihai şi Dima, originari din Ianina. Ce caracterizează,în primul rând acestansambluestelipsa de unitate stilistică,explicabilăprin numărul mareal autorilor.

Deşinu avemdovezipalpabile,ştim din însemnări de epocăale unor călători în Moldovacă a existat aici şi o pictură muralăde facturălaică. Polonezul Iacob Sobieski -fiul faimosuluirege – ,sositla Iaşi undeeraprimit la curte în 1686, vedeape zidurile şi pe tavanulpalatuluidomnescpictatemeşteşugit, „flori mici executatecu gingăşiepe un fond de aur chinezesc"[192], ce ni se par foarte fireşti în vecinătateaacelor„cinii" desprecarene asigurăMiron Costincă decorau,casele lui VasileLupu.

În timp ce picturamoldovenească în frescăşi trăia ultimele decenii într-o starede declin, preaputine fiind cazurilecândun zugravsaualtul învingerutina şi izbuteştesă creezeceva viabil, realizăride înalt nivel artistic au loc în domeniulpicturii de icoane. Revirimentuluiseproduceconcomitentcu răspândirea largăa iconostasului şi cao consecinţăa acestuifapt. În satisfacereacerinţei crescândede icoanepentru marileiconostasesunt angajaţizugravilocali. Uneori aceiaşicareseduiserăpe schelepentru a împodobi pereţii bisericilor. Lui Ion şi Sofroniecarepictează *biserica mănăstiriSuceviţa*le sunt atribuiteicoanele de la *mănăstireaPângăraţi*.Un Gligorie zugravul, poatechiar cel purtând acestnume dintre cei patru semnatarii *ansamblului muraldela Dragomirna*,realiza la 1613 o icoanăcu tema*Înălţareacrucii* în care dominantăesteo viziunede facturăpopulară,cedegajasinceritateprospeţimedar şi o oarecarestângăcie. Mai expertsearatăa fi un alt Grigorie,originar din Bierileşti,careexecutaîn 1665, icoanelepentru *tâmplabisericiiSf. Teodordin Iaşi Pantocratorul*din aceastăserie,tratat într-o manierămonumentală, figuralui *Iisus*calmă,plină de nobleţe,încadratăde busturileminiaturaleal *Marieişi* al lui *IoanBotezătorul* şi ale apostolilor, poatetrecedrept o piesăclasicăa picturii pe lemn moldoveneşti.

Ca şi în cazul frescelor,icoanarii autohtoni nu fac nici ei faţăcererii sporiteşi din nou seprocedează la comenzidateunor artişti din afară.Încă Miron

Închinarea magilor, piesă dintr-un triptic din Proaştea Mare

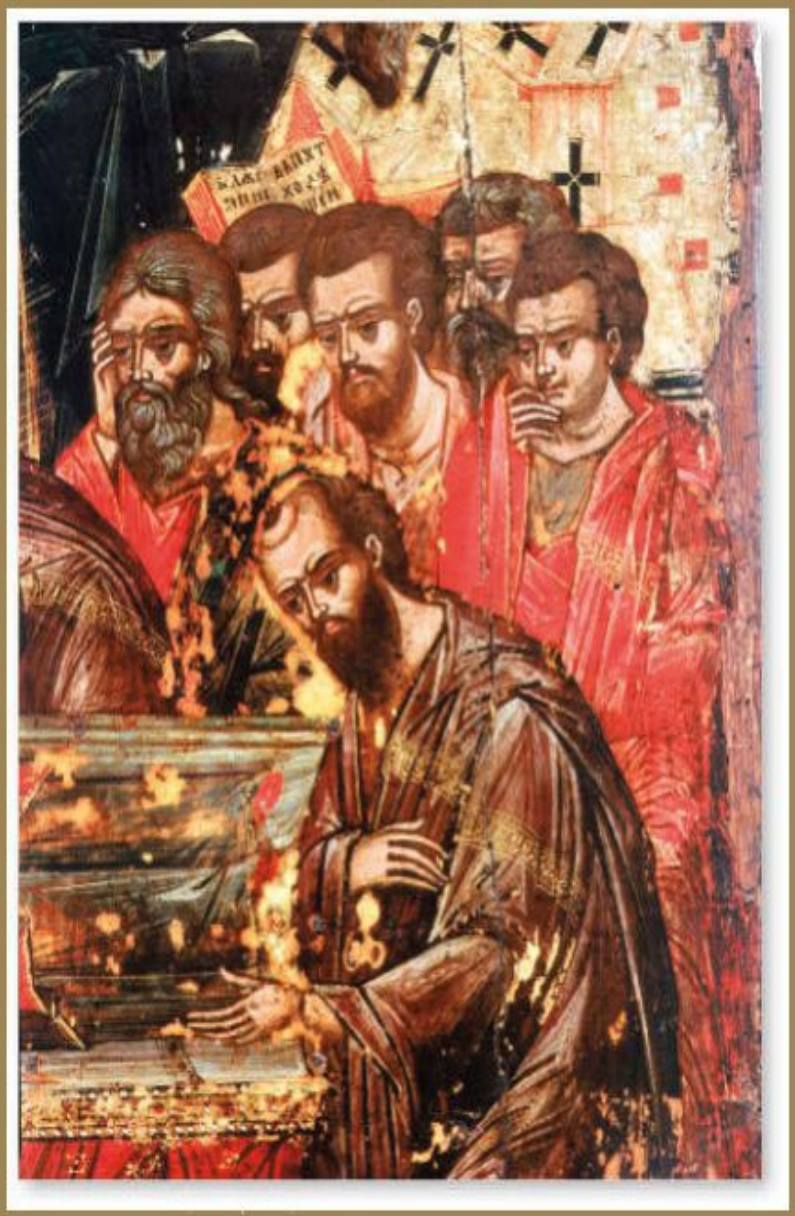
Barnovschi, pentru ctitoria sa din *Iaşi*, cerusele la Moscova, iar Vasile Lupu a trimis meşteri moldoveni spre a se inspira şi a lucra la Moscova icoane pentru *tâmpla Trei Ierarhilor*. Este citat apoi cazul unui „maler Baraski" polonez venit probabil din Transilvania, căruia Vasile Lupu îi încredinţează realizarea, în 1643, a iconostasului din biserica zidită de el în incinta *cetăţii Neamţ*. În parte, acest iconostas se păstrează la *mănăstirea Neamţ*, şi atestă o puternică înrâurire a artei baroce din centrul Europei. Influenţa cea mai vizibilă exercitată asupra artei iconarilor moldoveni este cea rusească pătrunsă odată cu însăşi moda iconostaselor monumentale. În afară de tipurile iconografice, de gustul pentru coloritul foarte viu, icoanele ruseşti se mai impun prin elementele de decor ce însoţesc chipurile zugrăvite, în special aureolele acestora.

Dintre meşterii iconari la aportul cărora se recurge în Moldova sa nu uităm nici pe cei din Muntenia. Cunoaştem două nume de asemenea zugravi pelerini, dar ei trebuie să fi fost mai numeroşi. Unul dintre ei este Tatomir care, la cererea unor locuitori din satul Crăcăoani, executa, în 1651, o icoană a *arhanghelului Mihail*, păstrată azi la *mănăstirea Văratec*. Celălalt meşter din „Ţara Muntenească", Vlaicu, realiza o icoană ajunsă în colecţia *mănăstirii Bistriţa*.

Faptul că zugravi din „Ţara Muntenească" execută comenzi pentru Moldova nu era întâmplător. Declinul artei religioase în general, ce nu va putea fi nicăieri evitat, în Muntenia va fi în orice caz amânat, el declanşându-se abia în secolul al XVIII-lea. Şi datorăm acest fapt pe de o parte conservatorismului pe anumite planuri al epocii lui Matei Basarab, iar pe de alta, unor mari artişti, precum Constantinos şi Pârvu Mutu, care vor şti să dea un ultim, dar puternic impuls picturii murale în primul rând, dar şi celei de icoane. Cei doi artişti menţionaţi sunt, desigur, cei mai buni, dar nu singurii care ne pot reţine atenţia cu opere de valoare. Încă de la începutul secolului putem constata activitatea puternicului centru de zugravi de la Târgovişte, un prim nume demn de reţinut fiind al lui Stoica, autorul unor icoane care, fără să se depărteze prea mult de tradiţia secolului trecut, încorporează trăsături noi ce ţin de schimbarea de viziune, în sensul unui început de desacralizare a temelor prin importanţa dată „văzutului" în dauna „ştiutului". Căci, în adevăr, zugravii sunt din ce în ce mai atenţi la datele realului, fără să se mai mulţumească să reproducă automat doar ceştia au aprioric despre o anumită temă sau episod biblic.

Folosind tot arsenalul picturii post bizantine, apelând la soluţii inspirate de pictura occidentală, venite direct sau prin filiera aşa-zise şi colii italo-cretane, îmbogăţind repertoriul iconografic cu teme apocrife, unele de pronunţată factură populară, Constantinos şi Pârvu Mutu deschid porţile picturii româneşti unui suflu nou cu consecinţe dintre cele mai palpabile pentru epoca imediat următoare.

Grec de origine, format în ambianţa şcolii creta-no-athonite care asimilase unele procedee folosite în pictura barocă italiană, Constantinos, care sosea în Ţara Românească probabil în jurul anului 1680, se comporta deja ca un artist ajuns la maturitate în executarea, în 1683, a ansamblului de fresce de la *Biserica Doamnei Bucureşti*, unde lucra împreună cu Ioan Zugravul. Încă de aici ne dăm seama că avem de-a face cu un artist versat şi plin de personalitate. Dacă ştiinţa de a compune scene cu multe personaje nu avea pentru el secrete, fiind un abil desenator, dacă harul coloristic nu-i lipsea, dacă temperament avea, de asemenea, chiar peste măsură, dovadă agitaţia, dinamismul, învolburarea barocă a scenelor cu



Moldoviţa, *Pomelnic*, pictură pe lemn, secolul XVII

Agapia, *Prăznicar*, icoană pe lemn

multe personaje (cum sunt *Uciderea pruncilor* şi *Răstignirea*, printre altele). Lui nu-i lipsea nici îndrăzneala novatoare în materie de concepere şi de distribuţie a scenelor, un soi de nonconformism faţă de regulă şi de nonconvenţionalism definindu-i creaţia. Alături de asemenea calităţi, nu putem să nu observăm însă şi scăderile, adică eclectismul procedeelor şi chiar un fel de manierism care era al şcolii cretane de unde provenea artistul. Constantinos se va integra perfect şcolii munteneşti; el va înţelege comandamentele momentului reprezentat de domnia lui Brâncoveanu şi va ajunge un adevărat şef de şcoală şi de direcţie artistică. Tocmai în această postază îl aflăm pictând în fruntea unei numeroase echipe de zugravi dintre care îi menţionăm pe Ioan, Andrei, Stan, Neagoe, Ioachim, *complexul de la Hurez*. Mareleansamblu monastic din Oltenia, cel mai întins din ţară, ctitorit de Brâncoveanu între anii 1691–1703, a constituit de bună seamă un vast şantier pe care s-au format şi s-au manifestat, aducându-şi contribuţia la cristalizarea a ceea ce s-a numit „stilul brâncovenesc", o mulţime de meşteri din cele mai diferite branşe, zugravii constituind elita.

Întreaga sa măiestrie Constantinos şi tovarăşii săi au demonstrat-o în ansamblul de fresce de pe pereţii bisericii mari, terminată în anul 1694. În ciuda manierelor diferite şi a inegalităţii de nivel artistic, la baza acestui ansamblu stă totuşi o concepţie unitară căreia aparţine personalitatea puternică a pictorului grec, ale cărui temperament arzător şi capacitate creatoare găsesc în climatul cultural de la curtea lui Constantin Brâncoveanu un potrivit cadru de afirmare. Folosind toată zestrea de cunoştinţe a picturii postbizantine athonite pe care a adaptat-o ideilor impuse de condiţiile specifice ţărilor române, Constantinos şi ajutoarele sale au creat la *Hurez*, după ce-şi făcuse, cum se spune, mâna la *Biserica Doamnei*, o sinteză reprezentativă pentru arta epocii, ce va deveni, într-un fel, punctul de pornire pentru alte multe realizări de pe tot cuprinsul ţării, inclusiv din Transilvania, şi chiar de peste hotare. Cu pretenţii încă de ţinută „aulică" şi cu o disciplină de programe care încă o mai poate asigura personalitatea excepţională a ctitorului – mândrul şi ambiţiosul „prinţ al aurului" –, ansamblul de la Hurez va fi imitat în tot cursul secolului al XVIII-lea, dar, firește, în notele sale minore.

Hurez. *Judecata de Apoi*, detaliu

Dintre scenele mai izbutite trebuie semnalată *Coborârea la iad* din absida nordică, realizată, ca şi întreaga pictură a altarului şi a naosului, de şeful echipei, la această concluzie conducând trăsăturile stilistice: drapajul complicat în sens baroc, manierismul din redarea alungităţii figurilor, tendinţa de laicizare prezentă mai cu seamă în înfăţişarea Evei care poartă o rochie stacojie. O importanţă disproporţionată a fost acordată la *Hurez* ca şi în altcetitorii brâncoveneşti, *vieţii împăratului Constantin* ilustrată pe pereţii de răsărit ai pronaosului. Motivul acestei predilecţii este faptul că *Sf. Constantin* era patronul ctitorului, dar totodată temă se încadra programului politic al voievodului care-şi afirma astfel aderenţa la creştinism nu atât în ordine adevoţiunii, cât în ceea ostilităţii faţă de duşmanii crucii, aceştia fiind şi duşmanii ţării. Nu întâmplător un spaţiu amplu era rezervat *Bătăliei de la podul Milvius* dintre împăratul Constantin şi Maxenţiu, primul obţinând izbânda, chipurile, graţie semnului crucii cei s-a arătat pe cer, izbândă în urma căreia a decretat creştinismul religie de stat. Scena bătăliei, amintind prin semnificaţie, ca şi prin tratare, de *Asediu Constantinopolului* are un vădit caracter laic şi conţine o mulţime de elemente realiste.

O altă temă la baza căreia stă un program politic bine definit îl constituie portretul votiv conceput după modelul celui de la *Curtea de Argeş* în care sunt înfăţişaţi nu numai ctitorii, ci şi predecesorii lor în scaunul Ţării Româneşti, adică un şir de voievozi care reprezintă ideea de dinastie. În redarea portretului de grup al *familiei lui Brâncoveanu* este demnă de evidenţiat accentul pus pe ideea de fast comparabilă cu ceea care guvernează portretul lui *Vasile Lupu* de la *Trei Ierarhi*. Nu numai ctitorul şi doamna, ci şi pruncii lor etalează costume luxoase de atlazuri fine bogat decorate. Dar abundenţa decorului nu ne mai miră. Ea este prezentă pretutindeni unde se iveşte un spaţiu gol, încercând să facă o leală concurenţă ornamentului sculptat.

Surprize interesante ne oferă şi *pridvorul bisericii mari de la Hurez*. Avem în vedere ampla *Judecată de Apoi* concepută oarecum în spiritul celor de la bisericile moldoveneşti cu grupuri de turci printre damnaţi, vina lor fiind, se înţelege, nu atât refuzul credinţei creştine, cât asuprirea Ţării Româneşti. Turcii nu sunt însă singurii stigmatizaţi. La cumplitele cazne ale iadului sunt osândiţi şi o mulţime de răufăcători, căci în zelul lor moralizator şi pentru plăcerea irepresibilă de a nara cu lux de amănunte cât mai multe episoade zugravul *Judecăţii* denunţat şi veştejit vicii de tot felul, în special pe cele cu coloratură socială căci, justiţiar, el ia apărarea săracilor şi-i combate pe opresori ca şi pe cei care înşală, se bucură la bunul altui ş. a. m. d.

Spre sfârşitul secolului al XVII-lea, şcoala lui Constantinos de la Hurez constituia o adevărată pleiadă de artişti care aveau să se răspândească în ţară şi să perpetueze un meşteşug ajuns aici la un înalt nivel artistic şi la forme de expresie specific munteneşti pe care generaţia următoare nu va avea decât să le împingă până la ultimele lor consecinţe. Constantinos însuşi, însoţit de o parte din tovarăşii cu care împărţise pereţii *bisericii mari de la Hurez* (Ioan, Stan şi Ioachim), este trimis de Brâncoveanu la Târgovişte pentru zugrăvirea *Bisericii Domneşti*. Pe unii dintre zugravii de la *Hurez* îi vom afla activând în grupuri pe scheletele altor biserici în primele decenii ale secolului al XVIII-lea.

Constantinos şi artiştii polarizaţi în jurul săului *Hurez* nu constituie singurul curent în epocă. Zugravului grec i-a făcut concurenţă un contemporan cel puţin de aceeaşi talie – Pârvu Mutu (1657–1735), artist format în mediul autohton şi întrunind în şi mai mare măsură însuşirile de om al vremii sale. Nu întâmplător s-a putut spune despre el că a fost ultimul artist medieval şi primul artist modern român. Nici faptul că îi cunoaştem data naşterii şi pe ceea

morţii nu este lipsit de semnificaţie, iar *autoportretul* în care-aînfăţişat cu penelul în mână este o dovadă peremptorie a schimbărilor de mentalitate ce se produc cu privire la statutul artistului în societatea românească din pragul epocii moderne, schimbări la care Pârvu Mutu aderă fără rânici o şovăială.

Fiind primul artist român despre care deţinem date biografice amănunţite, ne permitem să transcriem câteva date din monografia pe care i-a consacrat-o Teodora Voinescu[193]. Născut la 12 octombrie 1657 în Câmpulung-Muscel, ca al şaselea copil al preotului Ioan Pârvescu, Pârvu, rămas orfan de mamă, îşi va petrece copilăria alături de tatăl său care se călugăreşte în mănăstirea Negru Vodă din oraşul natal. Aici primeşte viitorul artist, începând de la vârsta de doisprezece ani, primele noţiuni de zugrăvie, de la părintele Evghenie. Apoi boierul Tudoran Vlădescu văzându-l înzestrat cu talent, l-a trimis în Bucovina pentru perfecţionare pe lângă un zugrav rus. Aici, timp de şase ani, Pârvu s-a familiarizat cu mediul artistic local, a cunoscut vechea frescă moldovenească şi miniatura şi, ceea ce este de osebit de important, noul curent ce se dezvolta în pictura din acea vreme sub influenţa artiştilor itineranţi, ruşi, polonezi, greci – toţi contaminaţi deja de barocul occidental. Întors din Moldova, în vârstă de 23–24 de ani, Pârvu Mutu a devenit pictor de curte al boierilor Vlădeşti, apoi al Cantacuzinilor pe care i-a slujit peste două decenii, profitând în tot acest timp de contactul cu aceştia ştiut fiind că din stirpea lor au ieşit personalităţi ca stolnicul Constantin Cantacuzino şi spătarul Mihai Cantacuzino care au îmbinat patronajul artistic cu o formaţie culturală aleasă dobândită fie la Constantinopol fie în Apus.

Prima mare comandă primită şi onorată cu cinstea fost pictura de la *mănăstirea Cotroceni*, cam în acelaşi timp când Constantin o sucrat o la Bucureşti la *Biserica Doamnei*. A refăcut apoi pictura ctitoriilor postelnicului Constantin Cantacuzino de la *Filipeştii de Târg* şi de la *Mărginen* pentru ca, în 1692, să termine de zugrăvit *biserica a curtea de la Filipeştii de Pădure*, a altui Cantacuzin. După aceea ia în antrepriză şi duce la bun sfârşit zugrăvirea grupului de patru biserici ridicate de spătarul Mihai Cantacuzino: *Colţea*, *Sinaia*, *Fundeni Doamnei* şi *Adormirea Maicii Domnului* din *Râmnicu Sărat*. A mai zugrăvit *ansamblurile* din *Bordeşti* şi de la *mănăstirea Mamu* şi a încheia tactivitatea de muralist cu *ansamblul* de

Hurez, *Constantin Brâncoveanu şi familia*, portret votiv

la biserica Sf. Gheorghe Nou din Bucureşti, ctitoria lui Constantin Brâncoveanu (1707). Către această vreme îşi făcuse o situaţie materială prosperă şi separe că a condus şi o şcoală de zugrăviede vremece semnează „Dascălu Pârvu Mutu zugravul". Dar vin necazurile - moartea soţiei, apoi a fiului mezin – şi energicul artist de altădată se simte vlăguit. Pleacă în haialâa Sfântul Munte, iar când se întoarce îşi împarte averea şi îmbracă haina monahală, mai întâi la *mănăstirea Mărgineni*, unde petrece o parte din timp traducând cărţi, iar apoi la *mănăstirea Robaia* sub numele de Pafnutie, unde şi moare în anul 1735.

Nu tot ce a pictat Pârvu Mutu s-a păstrat până în zilele noastre. Multe ansambluri au dispărut sau au fost grav afectate de refaceri şi de repictări culoare pe steculoare. Cel mai bine s-a păstrat *pictura de la Filipeştii de Pădure*. Cercetându-i activitatea şe poate constata că, într-o măsură mai mare decât oricare alt artist contemporan, el ajunge la o sinteză între diferitele tendinţe, devenind astfel exponentul cel mai autorizat al aspiraţiilor artistice ale vremii. Semnificativ este faptul că în opera sa putem surprinde momentul când în pictura muntenească se produce o disociere între pictura religioasă pe de o parte, şi portret, primul gen care, desprinzându-se de viziunea medievală dominantă, va evolua de sine stătător până când va atinge stadiul picturii de şevalet (academistă, romantică, realistă) înaintea peisajului, a compoziţiei istorice, a scenei de gen etc.

PÂRVU MUTU, *Aga Matei Cantacuzino*, portret votiv

Aportul major al lui Pârvu Mutu la pictura românească este în domeniul portretului. Ca portretist, el nu are egal în vremea sa şi, de fapt, nu va fi întrecut de nimeni în tot secolul al XVIII-lea muntenesc. S-a afirmat mai întâi prin numărul mare de chipuri încondeiate cu dibăcie în *pronaosul bisericii din Filipeştii de Pădure* şi de la *Măgureni*. În primul caz, grupul ajunge la 55 de personaje, iar în al doilea, la 60 de bărbaţi, femei şi copii, înşiraţi caîntr-o frizăîn cadrul căreia se observă mici grupuri formate în jurul capilor de familie, adică al descendenţilor direcţi ai marelui postelnic Constantin Cantacuzino. În aceste portrete, Pârvu Mutu a sparttipare leuniformizatoare din trecut, reuşind să redea trăsăturile individuale sub care se înfăţişa cutare boier sau jupâneasă. Dar, chiar dacă nu izbuteşte totdeauna acest lucru, chipurile au oricum viaţă; ele nu mai sunt scheme sociale ale conceptului de om, ci chiar oameni cu materialitate corporală sub veşminte cu feţe modelate în relief, grafismul de altădată cedând deren plasticităţii picturale ajutate şi de o gamă coloristică bizuită pe tonuri şi semitonuri. Desigur, până la portretul înţeles ca investigaţie psihologică mai este de străbătut o cale lungă. Pârvu Mutu nici nu-i bănuieşte capătul. Femeile şi copiii mai ales urmează o anumită stereotipie. Dar din loc în loc, întâlnim privirea aistea ţă a unui copil, o umbră de melancolie pe faţa unei fete tinere, o tresărire de orgoliu pe chipul cutărui bărbat şi înţelegem că se petrece ceva în sufletul acestor personaje şi anume altceva decât sentimentul de evlavie ce se cuvenea a fi exprimat în situaţia dată când cei adunaţi în pronaosul micilor paraclise trebuia să-şi îndrepte gândul spre cele sfinte.

Aceleaşi calităţi de portretist sunt demonstrate de Pârvu Mutu şi în *autoportretele* sale: în cel de la *Filipeştii de Pădure*, unde poartă în braţe o icoană şi este însoţit de ajutorul său, Stancu, în cel de la *Măgureni* caşi în cel de la *Bordeşti*, unde ţine într-o mână penelul, iar în cealaltă vasul cu culoare, caşi în portretele unor meşteri din anturajul său.

Ca mai toţi zugravii de biserici din epocă, Pârvu Mutu a practicat cu rezultate notabile şi pictura de icoane. Nu s-au păstrat decât câteva ansamble integrate iconostaselor din bisericile pictate de el, cum sunt cele împărăteşti de la *Filipeştii de Pădure*, iar altele capiese dispersate în diverse muzee. Ca şi în pictura

PÂRVUMUTU, *Grup de personaje din „neamuri”*, biserica din Filipeştii de Pădure

PÂRVUMUTU, *Nunta din Cana Galileii*, biserica din Filipeştii de Pădure

PÂRVUMUTU, *Grup de personaje*, biserica din Filipeştii de Pădure

PÂRVU MUTU,
Pilda Talanților,
biserica
din Filipeștii
de Pădure

muralã, finețea desenului, intensitatea coloritului (predilecție pentru verde oliv și vișiniu) iscusința cu care reliefează formele sunt însușiri ce definesc o viziune și un stil ușor recognoscibile.

Artiști ca Pârvu Mutu și Constantinos dau adevărata măsură a stilului brâncovenesc în pictură și exemplul lor va avea efectul de „școală" ambii transmițând, ca deschizători de drumuri, cunoștințe prețioase unui mare număr de artiști tineri. I-am pomenit pe ucenicii și ajutoarele lui Constantinos. Îi adăugăm pe cei ai lui Pârvu Mutu: Stan, Radu, Marin, Nicolae și câți alții vor mai fi fost. Nici unul dintre aceștia nu va mai putea picta ca înaintele de meșterul lor. Prin ei, duhul înnoitor propriu arteilui Pârvu Mutu va fi inculcat și creațiilor din veacul al XVIII-lea.

Schimbările precum cele survenite în frescă și icoane afectează și miniatura secolului al XVII-lea. Baunele semne de epuizare și de declin observate în pictura religioasă (compensate, cum am văzut, de tendințele sprelaicizare și realism) sunt și mai evidente în miniatură deoarece aceasta reacumun concurent ce tinde s-o înlocuiască, anume gravura tipărită. Răspândirea tiparului a dus, într-adevăr, la înlocuirea aparțială a manuscriselor cu cărțile ce ies în număr din ce în ce mai mare de sub teascurile tipografiilor. Când, totuși, miniaturiști iscusiți se mai dăruiesc acestei plăcute zăbave care este împodobirea manuscriselor – și cazurile nu sunt puține –, ei se dovedesc a fi contaminați în și mai mare măsură de cât frescheștii și iconarii de suflul înnoirilor. Circulația gravurii occidentale de facturărenascentistă și barocă trebuie să fi stat la origine unor împrumuturi pe care miniaturistul român le disimulează cu mare greutate, căci adaptarea modelelor străine – iconografice și formale – la schemele tradiționale are drept rezultat imagini adesea ambigui, tributare stilistic unor înrâuriri divergente. Nu este, desigur, cazul tuturor manuscriselor miniate în această vreme. Și mai cu seamă nu este cazul lui Anastasie Crimca, cel mai harnic și cel mai original dintre miniaturiștii secolului al XVII-lea, om de aleasă cultură și ctitorul inspiratal *Dragomirnei*. Ca și în arhitectură, Crimca deschide în artaminiaturii o pagină nouă, activitatea sa echivalând cu o adevărată renaștere.

Dintre cele nouă manuscrise miniate de Crimca în scriptoriile de la *Dragomirna* și păstrate până astăzi (*Tetraevanghelul* 1609, *Evanghelia* – 1609, *Liturghierul* – 1610, *Tetraevanghelul* 1616, *Psaltirea* – 1616, *Apostolul* – 1609, *Apostolul* – 1610 ș.a.) deosebit de valoroasă este *Psaltirea*. Abundența scânteietoare a aurului folosit în fundaluri și striațiuni ce brăzdează formele, respectiv faldurile bogatele veșminte, culorile lui, dominante fiind

vernilul şi roşul, contribuie, alături de arabescul expresival liniilor, la crearea unui puternic efect decorativ de înaltă ţinută artistică. De remarcat şi abundenţa elementelor din realitatea locală introduse în scenele biblice. De exemplu, instrumentele muzicale specific moldoveneşti, detaliile de arhitectură autohtonă şi brazii inexistenţi în timpurile şi locurile unde se petrece acţiunea scenelor, dar din belşug în zona Bucovinei unde creează artistul. De altfel, acest soi de localizare, de amestecul planurilor şi al timpilor, de actualizare a acţiunilor repovestite de ilustrator prin intermediul imaginilor se va înrădăcina şi va fi întâlnit frecvent până în pragul secolului al XIX-lea.

Ca mai toţi zugravii şi iconarii timpului, mitropolitul Anastasie Crimca are şi el voluptatea naraţiunii. Îl simţim că ar vrea să ilustreze fiecare episod. Uneori o şi face, imaginile împletindu-se cu textul asemenea unui comentariu marginal. Scenele de luptă, de alai, de petrecere îl încântă cel mai mult, ca şi elementele decorative pe care le presară peste tot locul: vignete, chenare, frontispicii, iniţiale.

ANASTASIE CRIMCA
Psaltirea, miniatură

Dacă Anastasie Crimca fuse se puternic influenţat de miniaturile *tetraevangheliarului* dăruit de Alexandru al II-lea Mircea, operă aflată la *mănăstirea Suceviţa* al cărui stil îl dezvoltă în sensul unei şi mai pronunţate viziuni decorative la rândul său nu şi-a găsit nici un imitator, necum un demn urmaş care să ducă mai departe tradiţia autohtonă.

ANASTASIE CRIMCA
Psaltirea, miniatură

O diminuare a interesului pentru cartea de cult miniată se poate constata şi în Ţara Românească, mai ales că tiparul ca înlocuitor a pătruns aici mai de timpuriu. În epoca lui Matei Basarab arta miniaturii capătă totuşi un impuls din partea domnului dornic să înzestreze unele ctitorii ale sale şi chiar unele aşezăminte de peste hotare cu manuscrise ornate. În unele dintre acestea apare în ipostaza de donator chiar voievodul împreună cu soţia sa, doamna Elina. Un asemenea portret votiv este miniat de grămăticul Radu Sârbu în *Liturghierul de la mănăstirea Brâncoveni*. Alte două miniaturi reprezentându-pe cei doi suverani sunt înglobate într-un manuscris din 1638, iar într-un *tetraevanghel din Atena* imaginea lui Matei Basarab are drept cadru un bogat decor floral în stil oriental.

ANASTASIE CRIMCA
Psaltirea, miniatură

Tot în această epocă de vie activitate culturală, arta miniaturii a înregistrat şi o capodoperă - *Slujebnicul mitropolitului Ştefan* (cca 1653). În afară de figurile redate pe pagini pline ale unor ierarhi ca *Vasile cel Mare* şi *Ioan Gură de Aur*, manuscrisul conţine o serie de imagini figurative ce ilustrează episoade din *viaţa lui Iisus*. Nu acestea fac însă farmecul deosebit al *Slujebnicului*, ci decoraţia abundentă în special în iniţialele de o fantezie debordantă formate din motive fitomorfe şi din elemente ale unui bestiar fantastic din care nu lipsesc cunele sugestii din fabule. Cum constată autorul unui studiu monografic consacrat acestei opere, miniaturistul *Slujebnicului* era familiarizat nu numai cu textele religioase, ci şi cu literatura populară – cu opere ca *Faziologul* şi *Floarea darurilor* „ale căror istorioare morale şi comparaţiile-a transpus plastic în iniţialele manuscrisului, cu aceeaşi subtilitate şi aluzii discrete" [194] care caracterizează scrierile respective.

În timpul domniei lui Matei Basarab, miniatura se instalează temeinic şi în cancelaria domnească. Multe acte emise în această epocă, fiind bogat ornamentate, bine înţelese cu motive decorative în special fitomorfe, dar în câteva cazuri chiar cu *portretele voievodului* Paralel cu miniatura aflată pe calea de dispariţie către sfârşitul acestei perioade, o amploare deosebită cunoaşte gravura care până la elaborarea unui limbaj propriu se foloseşte din plin de motivele din manuscrisele miniate.

BRODERIA

CONTINUÂND o tendinţă ce se contura încă din secolul al XVI-lea, broderiile pe teme liturgice nu mai sunt tratate, în epoca la care ne referim, în viziunea monumentală din trecut, nu mai comunică stările de spirit de mare tensiune a trăirii unor drame precum cele sugerate de epitafurile înfăţişând *plângeri*, *coborâri de pe cruce*, *uspenii* (adormirii ale Maicii Domnului) etc. Chiar când sunt reluate aceste mene a scenei iconografice tradiţionale, ele sunt tratate fără suflul epic de odinioară şi atenţia ne este reţinută mai cu seamă de exuberanţa decorativă. Ca o caracterizare generală şi constantă a pieselor de broderie începe să aibă chenarul ornamental din ce în ce mai late, până când, în cele din urmă, scenele figurative vor dispărea cu desăvârşire, întreaga suprafaţă fiind invadată de decorul floral. Cât priveşte motivele, la cele vechi se adaugă acum altele noi (garoafa, floarea-soarelui, bujorul, crinul, laleaua). Unele elemente ornamentale de proveniţă barocă occidentală sau islamică vor contribui şi ele la îmbogăţirea repertoriului. Pentru Ţara Românească, procesul schiţat aici a demarat însă încet şi, în virtutea unui tradiţionalism constatat şi în celelalte arte, s-a desfăşurat lent. Artiştii au purces cu prudenţă la înnoirea tematicii şi a limbajului. Piese cum este *epitrahilul* dăruit *bisericii Stăneşti* în 1606, de văduva unuia dintre boierii Buzeşti, reiau motive cunoscute din epoca anterioară, unele de stil arhaic. Acelaşi lucru se poate spune şi despre *epitrahilul* dăruit de voievodul Radu Şerban *mănăstirii Mărginenii* (azi în Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti). Ambele piese reproduc portretele în costume de gală ale donatorilor. Abia în a doua jumătate a secolului al XVII-lea intervin schimbări în stilul broderiei liturgice muntene şti. Le constatăm în *epitaful* realizat în anii 1661–1662 cu cheltuiala mitropolitului Ştefan al Ungro-Vlahiei, în care decorul ocupă un chenar floral foarte lat, asemănător cu miniaturile. Imaginea centrală, respectiv *Plângerea lui Iisus* este şi ea afectată de aceeaşi propensiune spre decorativ: nimburi mari, contururi punctate cu perle, falduri bogat desfăşurate în totul se simte influenţa barocului. Tendinţa aceasta se

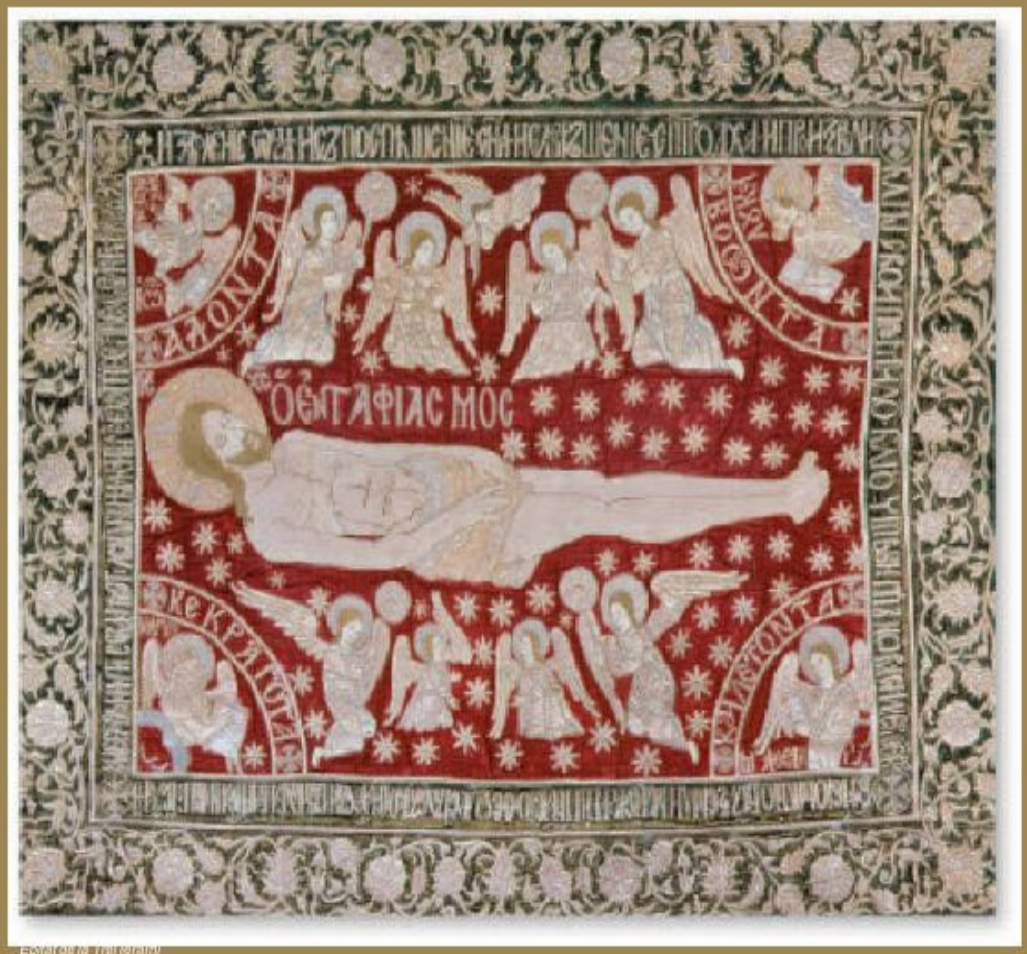
Acoperământul de mormânt al lui Ieremia Movilă, detaliu de broderie

accentuează către sfârşitul veacului, în epitafe, cum sunt acelea dăruite mănăstirilor *Cotroceni* şi *Tismana* în care chenarele înglobează şi medalioane cu sfinţi şi îngeri. Nevoii de somptuozitate îi sunt sacrificate în aceste piese şi claritatea compoziţiei, şi expresivitatea figurilor. În *Epitaful de la Tismana* câmpul broderiei este ocupat de două scene în loc de una, cum se obişnuia. Acestea sunt *Coborârea de pe cruce* şi *Plângerea lui Hristos* despărţite una de alta printr-un spaţiu foarte îngust. Din această cauză, personajele sunt înghesuite unele în altele, iar îngerii care, în epitafurile vechi, ocupau un spaţiu destul de mare, au fost aici aproape eliminaţi, sau mai precis transferaţi în afara inscripţiei de pomenire, unde busturile lor înscrise în medalioane formează un fel de chenar. Folosirea masivă a firului de aur şi a motivelor cusute în relief aproape de corul unor broderii de cel sculptat în lemn al iconostaselor. Exemple de exacerbare a manierei decorativiste în dauna clarităţii compoziţiilor sunt *poala de icoană* executată în 1681 de ieromonahul Gherasim Galatianul pentru Şerban Cantacuzino, dăruită *mănăstirii Cotroceni*, şi *epitrahilul* comandat de Constantin Brâncoveanu pentru *mănăstirea Hurez*. Autoarea acestei piese, Despineta, care şi-a cusut numele cu fir subţire într-un loc greu

Portretul doamnei Tudosca, broderie

de descoperită realizată cheneare de un rar rafinament, câmpul rezervat figurilor de sfinţi şi ctitorilor fiind redus la dimensiunile unor ferestruici. Aceasta a constrâns-o să redea figurile la dimensiuni minuscule, dar cu o preciziea desenului ce aminteşte de miniaturi.

Nu este altanici evoluţia broderiei din Moldova, numai că schimbările intervin aici mai devreme. Piesa care defineşte calea pe care se va dezvolta broderia în anii următori este un *aer* dăruit de mitropolitul Anastasie Crimca *mănăstirii Dragomirna* în 1612. Schimbarea nu afectează deocamdată iconografia. Tema este una dintre cele obişnuite: *Adormirea Maicii Domnului*. Este afectată însă compoziţia. Constrânsă să se desfăşoare pe un câmp redus ca dimensiuni, din cauza chenarului lat format dintr-un vrej gros cu un otgon ce şerpuieşte între inscripţie şi o linie exterioară şi din care cresc un fel de bobocice stau gata să înflorească, compoziţia şi-a pierdut din monumentalitatea de altădată arătând ca o ilustraţie meschină. Dar schimbarea fundamentală priveşte mai ales tehnica, pentru că în locul acoperirii cu fire de diverse culori a întregii canavale, aici drept



Epitaphios Thessaloniki

Acoperământul de mormânt al lui Simion Movilă, 1609

canava este folosită catifeaua roşie. Or, aceasta nu mai este acoperită pe toată suprafaţa cu fir, ci serveşte drept fundal pentru imaginile figurative şi pentru motivele ornamentale cusute cu fir de aur, ce se aplică într-un relief destul de înalt.

Unei viziuni accentuat decorative îi este subordonată şi broderia din epoca lui Vasile Lupu. Tehnica preferată acum este aceea inaugurată în *aerul* dăruit de Crimca în 1612. Ea constă în coasere a motivelor pe fundalul de catifea pe care se conturează prin contrast ca şi când ar fi decupate. În această tehnică au fost executate mai multe piese pe care Vasile Lupu le-a dăruit *mănăstirii Trei Ierarhi*. Remarcăm dintre ele *poala de icoană* cu cei trei ierarhi (*Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur* şi *Grigore Teologul*) în făţişaţi pozând cu faţa spre privitor, primii doi făcând semnul binecuvântării. Ei sunt încadraţi de o somptuoasă bordură decorată cu motive florale şi se proiectează pe un cer înstelat, la picioarele lor întinzându-se însă un câmp cu flori. Aceeaşi bordură lată, motivele florale variind uşor de la piesă la piesă, încadrează şi scenele *Plângerea lui Hristos* (epitaf din 1638), *Pogorârea la iad* dintr-o poală de icoană, *Buna Vestire* dintr-un văl în care, între *Maria* şi *arhanghelul Gabriel*, este înfăţişat un elegant vas cu flori, *Iisus în potir* într-o poală de icoană, ca şi pe *apostoli Petru şi Pavel* în dverele din 1638–1639.

Exemplare excepţionale de broderie sunt, în Moldova primei jumătăţi a secolului al XVII-lea, acoperămintele de mormânt. Ele se deosebesc însă fundamental de cel al *Mariei de Mangop*, brodat în veacul al XV-lea. Deosebirea este desigur de tehnică, dar şi de viziune pentru că imagine a simbolică a defunctului, cum era ceea a soţiei lui Ştefan cel Mare, este înlocuită cu adevărat portretele laice de aparat. De la acest ultim tip face o arecum excepţie *acoperământul de mormânt al lui Simion Movilă* (1609) în care defunctul este înfăţişat în poza de circumstanţă, cu ochii închişi, cu mâinile pe piept, într-o poziţie hieratică. În schimb, fratele lui, *Ieremia Movilă*, apare ca în viaţă, într-o poză autoritară plină de emfază. El este mândru de costumul lui de mare gală pe care îl etalează cu ostentaţie ca pe un semn de supremă distincţie. De altfel, are şi motive. Mantiasa de brocart, gulerul de hermină, cuşma înaltă cu egretă sunt piese ce pot rivaliza cu costumul celor mai bogaţi principi şi, sub acest aspect, portretele ca acestea ne amintesc de somptuozitatea vestimentară cu care-şi tratează Holbein portretele de monarhi. De altfel, influenţa europeană este evidentă. O întâlnim şi în două portrete brodate din timpul lui Vasile Lupu: în cel al *doamnei Tudosca*, soţia voievodului, şi în al lui *Ioan*, fiul acestuia, ambele lucrate cu şi mai multă preţiozitate, trădând şi mai multă eleganţă şi splendoare, ca şi o mai mare asemănare cu modelul. Adevărat portretele laice brodate, aceste piese constituie un echivalent al portretelor de modă „sarmatică" din Polonia acelei vremi, cu care atât Movileştii, cât şi Vasile Lupu întreţin relaţii strânse. Se ştie că sub influenţa otomană şi tătărească în secolele XVI–XVII, în Polonia se

dezvoltă o ideologie debitoare Orientului, care a căpătat denumirea de „sarmatism" şi care, la nivelul vizualităţii, se arată îmbibată de tot felul de „orientalisme", începând cu pieselе de costum şi sfârşind cu gustul pentru bizarerii exotice de tot felul [195].

În fastuoase costume de galăne apar în portrete de epocă şi voievozii munteni Şerban Cantacuzino şi Constantin Brâncoveanu. Nu vom descrie costumele lor, pe ale boierilor şi jupâneselor, dar vom extrage dintr-o istorie a costumului un pasaj care ne dă o imagine destul de elocventă despre moda vestimentară din timpul domniei lui Altân-bei, cum îl numea uturcii pe Brâncoveanu. „Erau – se spune – la modă tabinurile, postavul şaişi postavul felendreş, canavăţul cu ţesătura aurită, tafta leşască, atlazurile, străveziile hataiale cu flori de fir, din care se lucrau şi vălurile sau sovonurile de mireasă, astrastrălucitoare şi bela coazele înflorate cu sârmă. Împodobindu-şi grumajii cu multe şiruri de mărgăritare, cu lefturi de diamante cu picioarele de zmarag şi cu sălbi de câte 400 de galbeni una, femeile îmbrăcau ii ţesute cu fir şi cu perle, elegante dibaze, dulame de frenghie blănite cu pântece de râs, cu nasturi de diamante, feregele cu ţesuturade sârmă, sucne încheiate în sponciuri de aur. Bărbaţii purtau conteşuri de canavăţ, cu nasturi şi cu găitane de fir" [196]

Portret al lui Ioan Lupu, broderie

SECOLUL AL XVIII-LEA

CHIAR dacă ţările române nu ar fi cunoscut în secolul al XVIII-lea mari transformări social-politice şi firească evoluţie spre modernizare în domeniul vieţii spirituale, în gândire, în mentalităţi, în cultură şi artă tot ar fi avut loc în virtutea inerţiei, pentru că fenomenul s-a desfăşurat şi în veacul anterior. Cu atât mai mult trebuia să ne aşteptăm la o asemenea evoluţie când ştim că în viaţa social-politică s-au produs mari schimbări. Prima a fost afectată încă de la sfârşitul secolului al XVII-lea, Transilvania care a căzut (în 1687) sub ocupaţia Habsburgilor. Sub aceeaşi ocupaţie a căzut temporar (între 1718 şi 1739) Oltenia, iar din 1775, şi Bucovina. Până atunci li se ştirbeşte însă foarte mult autonomia politică ţărilor române de la sud şi est de Carpaţi în ansamblu. Dezamăgitale domnii pământeni care, în dorinţa de a scutura jugul otoman, căutau aliaţi în afară, la austrieci sau la ruşi, Poarta a pus în scaunul Moldovei, după 1711, şi în cel al Ţării Româneşti, după 1716, domni fanarioţi – greci, prin urmare, creştini, proveniţi din cartierul stanbuliot Fanar – prin care spera şi în multe cazuri în mod justificat, să promoveze în cele două principate dunărene politica ei de asuprire şi exploatare. Cel puţin în unele privinţe scopul Imperiului Otoman intrat în criză a fost atins. Instrumente fideleale dominaţiei otomane, domnii fanarioţi se comportă, în relaţiile cu ţările din centrul şi estul Europei, ca mari dragomani ai Porţii. În plus, ei au consolidat monopolul turcesc asupra mărfurilor din principate şi au asigurat otomanilor venituri sporite sub formă de haraci, daruri, sume pentru cumpărarea domniei sau contribuţii „extraordinare" necesare sub formă de hrană, furaje, corvezi de tot felul legate de desele războaie purtate sub flamura verde din ce în ce mai zdrenţuită a imperiului aflat în declin. Dar chiar în aceste condiţii, regimul nobiliar din epoca anterioară, când domnia depindea de boieri, nu a fost total abolit şi, în interior, ţările române îşi mai păstrează o oarecare autonomie. Boierimea nu numai că nu-şi vede pericli-tate interesele, dar este chiar interesată în întreţinerea asupririi ţărănimii pe care caută să o aservească şi mai mult prin creşterea numărului zilelor de clacă, mai ales după 1774 (pacea de la Kuciuk Kainargi) când, monopolul turcesc slăbind, apare posibilitatea unui intens comerţ cu grâne-marfă.

Faţă de o asemenea înăsprire a asupririi feudale, re-acţia a fost aceea firească a revoltei, iar sub acest aspect veacul al XVIII-lea s-a dovedit unul dintre cele mai frământate. Convulsiile sociale au fost vii, chiar violente, în Transilvania, unde ocupanţii aus-trieci au întâmpinat o dârză rezistenţă. Deşi prin Diploma Leopoldină (1690) ei au garantat claselor privilegiate avantaje pe plan economic, social, po-litic, confesional etc., mica nobilime, unele pături de la oraşe şi ţărănimea iobagă au opus cuceririi o rezistenţă armată care, în anii 1704–1711, s-a des-făşurat sub conducerea lui Francisc Rákóczy al II-lea pentru „slobozenia ţării". Conflictele sociale, etnice sau religioase au condus şi la alte ciocniri sângeroa-se, dar nici una nu se poate compara ca amploare şi violenţă cu revolta condusă de Horia, Cloşca şi Cri-şan, în 1784, sfârşită prin martiriul celor trei capi ai mişcării, dintre care primii doi au cunoscut supliciul crunt al trageriii pe roată.

O seamă de mişcări populare au zguduit şi principatele de la Dunăre. La Iaşi în 1759, la Bucureşti în 1765 (aşa-zisa răscoală a rufeturilor), mişcarea condusă de Sofronie de la Cioara (1757–1761), cea condusă de Visarion Sarai (1774) sunt doar cele mai importante. O formă de rezistenţă împotriva opresorului, răspândită mai ales în Ţara Românească, este şi haiducia. Răzvrătiţi împotriva nedreptăţilor, oameni din păturile asuprite, în special ţăranii, „iau calea codrului" şi, puşi în afara legii, îşi fac şi fac şi altora dreptate, prădând pe bogaţi şi ajutând pe săraci nu fără sprijinul acestora care îi vor nemuri pe unii dintre ei în baladele haiduceşti.

Luptele pentru zăgăzuirea nedreptăţilor n-au rămas totdeauna fără rezultate. Domnul fanariot Constantin Mavrocordat este nevoit să întreprindă o reformă prin care uşurează situaţia şerbilor, reglementând oarecum relaţiile dintre ţărani şi feudali. De asemenea, în Transilvania, cuceritorul habsburgic imaginează tot felul de măsuri pentru a calma agitaţiile populare. Printre altele, cu scopul de a-i dezbina pe români, iniţiază unirea, la 1701, cu Roma şi, prin urmare, şi cu catolicismul austriac, a unei părţi din populaţia ortodoxă, iar la 1791 este promulgată, tot pentru a seda satisfacţie românilor, aşa-zisul *Supplex Libellus Valachorum*. Asemenea măsuri au avut şi consecinţe benefice. Prin apropierea de Roma, unde sunt trimişi să înveţe, bursierii români iau cunoştinţă de originea latină a neamului lor şi sepătrund de ideea continuităţii poporului român pe pământul vechii Dacii, cât şi de ideile umanismului şi iluminist. Cazul episcopului Inocenţiu Micu Clain, luptător activ pentru drepturile românilor transilvăneni, este în această vreme cel mai proeminent.

Aceleaşi idei ale Iluminismului, iar către sfârşitul perioadei, cele ale Revoluţiei Franceze îşi fac loc şi în Ţara Românească şi Moldova. Odată cu începutul epocii fanariote, limba şi cultura greacă înfiltrate şi în trecut în principatele de la Dunăre joacă acum un mare rol în cultura românească, vehiculând idei şi opere literare din Răsărit şi din Apus.

O activitate intensă se poate observa în domeniul tipăriturilor în greceşte, dar şi în româneşte, centre tipografice mai importante aflându-se la Bucureşti, Buzău, Râmnicu-Vâlcea, Braşov, Blaj, Alba Iulia.

În afară de traduceri, majoritatea cărţi religioase, dar şi literatură laică, precum *Alixăndria*, *Sindipa*, *Esopia*, *Halima* şi chiar romane de dragoste occidentale ca *Bertoldo*, *Imberie* şi *Margarona* sau orientale precum *Istorialui Erotocrit*, *Etiopica* ş. a., se tipăresc şi cărţi originale. Nicolae Vodă Mavrocordat publică, de pildă, la 1719, operalui de etică *Despre datorii*. O bogată activitate de traducător, de tipograf şi de orator are mitropolitul Antim Ivireanu, iar în domeniul literaturii istorice se afirmă cronicari ca Radu Greceanu, Constantin Cantacuzino, Radu Popescu, Nicolae Costin, Ion Neculce şi savantul european care a fost Dimitrie Cantemir.

Progrese mari se obţin şi în învăţământ, sector în care unii domni fanarioţi precum Nicolae Mavrocordat şi Grigore Ghica au reorganizat şcolile superioare din Bucureşti şi Iaşi. Alături de învăţământul în slavoneşte, greceşte şi latineşte în şcolile din Transilvania, Ţara Românească şi Moldova se acordă tot mai mare atenţie limbii române.

În această densă atmosferă culturală nu este de mirare că sistemul de gândire teologal începe să fie zdruncinat, accentul de pe teocentrismul medieval spiritualist deplasându-se pe antropocentrismul raţionalist, concret, realist pragmatic plin de optimism.

În domeniul artelor mutaţiile sunt, de asemenea, evidente. Nu până la a se putea observa o ruptură între secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea. Dimpotrivă, arta brâncovenească din Muntenia şi, în cadrul ei, activitatea unor artişti ca Pârvu Mutu şi Constantinos asigură o continuitate fără hiatusuri.

Tranziţia de la medieval la modern continuă decisă se produce în cel, abia când comparăm situaţii existente la mai multe decenii diferenţă, cum ar fi între începutul şi ultimul pătrar al secolului, devenind sesizabile transformările. Oricum, domnii fanarioţi n-au încetinit procesul şi nici n-au dat o nouă turnură artei din principate, aşa cum s-a crezut la un moment dat, şi tot ce se va crea în arhitectură, în pictură, în sculptură şi în artele decorative pe parcursul secolului al XVIII-lea va purta amprenta stilului brâncovenesc. Şi nu ne referim doar la arta aulică, pentru că ea promovată de păturile sociale aflate acum în ascensiune, mici boieri şi târgoveţi,

ţărani) nu este mai puţin influenţată, cel puţin la nivelul morfologiei, de creaţiile arhitecturii brâncoveneşti constituite deja în tradiţie.

Poate doar în Transilvania secolul al XVIII-lea să fi adus schimbări mai radicale şi să se fi constituit într-o entitate nu numai cronologică ci şi culturală, mai distinctă faţă de perioada anterioară, întrucât cucerirea de către austrieci a principatului a însemnat implicit triumful Contrareformei şi afirmarea plenară a barocului în arhitectură şi arta religioasă.

Pentru Ţara Românească şi Moldova, secolul al XVIII-lea, spre a putea fi judecat ca o entitate socio-politică şi cultural-artistică bine conturată, trebuie prelungit oarecum în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Numai aşa privită epoca de tranziţie spre modern ne apare încheiată, pentru că anul 1800 încă nu înseamnă pe toate planurile începutul erei moderne. Ştim doar că în ultima parte a secolului al XVIII-lea timpul începe să se grăbească şi, cum Imperiul Otoman se află într-o criză insolubilă, oricât de îndărătnice ar fi fost forţele retrograde, ele n-au putut ţine piept schimbărilor ineluctabile din toate domeniile şi, prin breşele create ici, colo în zidul vechilor orânduieli, au pătruns revărsându-se pretutindeni, fertile şi salutare semnele noului. Rămânând în continuare captivă sistemului de relaţii feudale otomane, societatea începe să zămislească totuşi o operă care reprezintă când vechiul într-o formă nouă de imitaţie, când noul în vechi straie moştenite. O notă de eclectism este, desigur, în aceste cazuri, inevitabilă, aşa cum inevitabile este caracterul contradictoriu care face din arta epocii o artă „cu chip dublu", cum s-a spus[197], întrucât alături de arta aulică se dezvoltă şi o artă a păturilor populare, produsul unui nou tip de mentalităţi.

Oricum, când vorbim despre declinul arte imedievale ajunse la punctul cel mai de jos tocmai în această epocă, trebuie să avem în vedere doar arta religioasă, adică pe ceea care fuses e determinantă pentru modul de gândire şi pentru sensibilitatea omului medieval. Celelalte forme artistice cu caracter laic, inspirate din realităţile vieţii de zi cu zi şi oglindind profunde mutaţii în orizontul culturii, forme pe care le observăm cum se ivesc şi se dezvoltă încă de la jumătatea secolului al XVI-lea, se află, dimpotrivă, în ascensiune promiţând ca în curând să facă saltul spre o nouă calitate – spre arta modernă.

ARHITECTURA

CARACTERUL treceri line fără mutaţii spectaculoase, aproape pe nesimţite de la un secol la altul, se poate constata cel mai lesne în cadrul arhitecturii muntene şti. Suprapunându-se cu apogeul epocii brâncoveneşti, hotarul dintre cele două secole este practic anulat ca element de periodizare, de vreme ce este l treceun proces în plină desfăşurare acela al constituirii stilului brâncovenesc şi care unele obiective cum este *palatul Mogoşoaiei* sau *complexul monastic de la Hurez* sunt surprinse de noul secol în plină construcţie. Departe de a-şi domoli zelul ctitoricesc, Constantin Brâncoveanu continuă să patroneze până la sfârşitul domniei, fie pe cont propriu – construcţia bisericilor mai importante – fie asociindu-se cu boieri, clerici, negustori, meseriaşi, instituind ispravnici şi epitropi pentru a împărţi responsabilităţile, dar şi cheltuielile"[198], ridicarea unor lăcaşuri de cult mai modeste. Faptes te că scopul vizat de acest voievoda fost „acela de a se impune contemporanilor şi posterităţii drept mare lector, drept ctitor supremal ţării"[199], ceea ce a şi izbutit nu numai prin propriile iniţiative în domeniul arhitecturii religioase ci şi prin sprijinul acordat altora în ridicarea unor edificii inspirate de cele patronate de el.

Cea mai importantă ctitorie a lui Brâncoveanu în secolul al XVIII-lea a fost *biserica Sf. Gheorghe Nou din Bucureşti*, a cărei construcţie era terminată în anul 1706. Asemănarea ei cu *biserica mare de la Hurez* nu era întâmplătoare dacă ţinem seama că cele două edificii au fost înălţate de aceeaşi echipă de meşteri: Manea vătaful de zidari, Vucaşin Carageapietrarul, şi Istrate, lemnarul.

În ultimii ani ai domniei lui Brâncoveanu a fost construită la *Bucureşti mănăstirea Antim* – întemeietorul ei, mitropolitul ţării, Antim Ivireanu amplasând aici o tipografie şi o bibliotecă. Stilistic, complexul mănăstirii Antim se încadrează direcţiei iniţiate în veacul anterior, dar accentul pus pe decoraţia în piatră, în special în tratarea coloanelor anunţă deja fenomenul de manierism ce urmează oricărei mari şi autentice mişcări artistice.

Mănăstirea Hurez, secolele XVII–XVIII

Monumentul prin care arta brâncovenească atinge apogeul în evoluţia ei spre ultimele consecinţe ale inovaţiilor ce-o caracterizează stilistic a fost construit tot la Bucureşti, dar deja după moartea lui Constantin Brâncoveanu şi anume în timpul primului domn fanariot din Ţara Românească – Nicolae Mavrocordat.

Începută în timpul primei şi terminată în cursul celei de a doua domnii (1715–1716, respectiv 1719–1730) a lui Nicolae Mavrocordat, *mănăstirea Văcăreşti* – căci despre ea este vorba, era cel mai mare ansamblu de arhitectură muntenească din secolul al XVIII-lea. Prin analogie cu *Suceviţa* – considerată de Paul Henry „testamental arte i moldovenești", *biserica mănăstirii Văcăreşti* a fost numită pe drept cuvânt „un adevărat testament al arhitecturii brâncoveneşti"[200]. Caşi ctitoria Movileştilor, biserica bucureşteană nu mulaşi le ridica pe o nouă treaptă de perfecţiune împingându-le la limită şi epuizându-le toate disponibilităţile de dezvoltare a stilului în care se încadra, respectiv cel brâncovenesc. În plan, biserica nu se deosebea prea mult de cea de la Hurez. Doar sistemul de boltire a pronaosului, imitându-l pe cel al edificiilor în cruce greacă înscrisă putea trece drept abatere de la regula urmată de toate marile monumente construite după exemplul bisericii episcopale de la Curtea de Argeş. De asemenea, cele două turle aflate la ctitoria lui Neagoe pe colţurile de sud-vest şi de nord-est ale pronaosului şi absente la Hurez, încununau acum pridvorul deschis. Dar nu numai prin dimensiuni, ci, în primul rând, prin bogăţia decorului trebuia să epateze această splendidă ctitorie a epocii fanariote. Concentrat în special asupra coloanelor – a celor opt ce susţineau pridvorul, a celor patru ce susţineau turla de pe pronaos şi a celor două ce despărţeau pronaosul de naos – decorul sculptat în piatră sub forma unor motive vegetale era unul dintre cele mai somptuoase din toată arta brâncovenească. Nu numai capitelurile compozite, nu numai postamentele pătrate, darchiar şi fusurile (la cele patru coloane ale pronaosului) au fost sculptate sub forma unor canelurii înfloratecărora, în plus, li s-a imprimat aceea şi torsiune ce poate fi întâlnită şi la *Antim*; aici fusurile coloanelor fiind ornamentate nu numai la bază. Un ornament însoţea cao ghirlandă şi brâul median în torsadă ce împărţea faţadele monumentului în două registre.

Din *complexul monastic de la Văcăreşti* mai făceau parte o casă domnească (mănăstirea a servit şi ca reşedinţă a voievodului), o casă egumenească cu paraclis pe latura de est în axul longitudinal al incintei, turnul-clopotniţă la intrare, apoi chiliile, atelierele, bucătăria, biblioteca, toate legate între ele prin galerii deschise sprijinite şi acestea pe coloane sculptate ce susţineau arcetri lobate. Destinată a fi un centru de cultură ortodoxă demn de capitala ţării, mănăstirea a fost înzestrată cu o tipografie, cu o şcoală unde se preda în limba greacă şi cu o bibliotecă despre care se spune că era cea mai bogată din sud-estul Europei.

Mănăstirea Văcăreşti era ultima mare ctitorie voievodală. Până la sfârşitul secolului, cei care vor patrona construcţiile religioase din Ţara Românească şi din Moldova vor fi înalţi prelaţi, precum Antim Ivireanu, ctitorul amintit deja al amintitei mănăstiri bucureştene ce-i poartă numele, şi boierii. După exemplul mitropolitului, îşi satisface orgoliul ridicând, tot la Bucureşti, o mică şi cochetă biserică arhimandritul Ioanichie, în 1724. *Biserica Stavropoleos* înălţată de acesta trebuia să servească drept lăcaş de rugăciune pe lângă hanul cu acelaşi nume, administrat în folosul unei mănăstiri de la sud de Dunăre de unde era originar şi arhimandritul. Elementul ce se impune în primul rând atenţiei la acest monument este pridvorul, adăugat în 1730, şi în special coloanele ce-l sprijină. Ceea ce la *Văcăreşti* puteam vedea doar în interior – coloane sculptate pe toată suprafaţa (bază, fus, capitel), la *Stavropoleos* se întâmpină de la intrare, prin decorul lor abundent, coloanele şi balustrada traforată dintre ele conferind micii biserici caracterul de bijuterie. Dar nu numai sculptura, ci şi pictura debordează din interior în afară invadând faţadele cu un registru de medalioane şi cu un adevărat covor oriental de frunze şi flori zugrăvite în culori vii.

Tot la Bucureşti mai erau ridicate, în secolul al XVIII-lea, *biserica Scaune* (1715), ridicată de breasla măcelarilor, *biserica boierilor Cretzuleşti* de le poartă

Bucureşti, *biserica mănăstirii Văcăreşti*, interior

București, *biserica mănăstirii Văcărești*

București, *biserica Stavropoleos*, balustradă, secolele XVII–XVIII

numele (1720–1722), *biserica Elefterie-Vechi*, ctitoria lui Maxim Cupeţul (1741–1744), *biserica Sf. Spiridon Nou*, *biserica Olari* (1752), *biserica schitului Balamuci* (în apropiere de Bucureşti), *biserica Batiştei* (1764), *biserica Sf. Ştefan* (1768) şi multe altele, aerul lor de familie, în nota arhitecturii brâncoveneşti, dispensându-ne de descrierea fiecăreia dintre ele în parte.

Ne-am referit la evoluţia arhitecturii munteneşti, dar situaţia nu va fi altă nici în Moldova. După *Golia*, după *Cetăţuia*, nu semănai aflăm nici aici ctitori cu ambiţia şi cu mijloacele care să le permită a înălţa biserici care să fixeze jaloane în istoria arhitecturii. Ceea ce caracterizează câteva construcţii mai deosebite, cum sunt *Sfinţii Teodori*, *Sf. Gheorghe-Talpari*, *Sf. Dumitru-Balş*, *Curelari* – toate din Iaşi –, este eclectismul. Unele dintre ele sunt contaminate profund de moda muntenească, având arcade în acolade, brâuri în torsadă, turnuri-clopotniţă deasupra pridvoarelor.

Biserica mănăstirii Căpriana

Din secolul al XVIII-lea, marcate puternic de influenţa barocului polono-ucrainean, s-au păstrat multe biserici şi în Moldova dintre Prut şi Nistru [201]. Unele dintre ele, construite cu secole înainte şi refăcute în diferite perioade, au căpătat în secolul al XVIII-lea sau în primele decenii ale celui următor înfăţişarea lor ultimă, de obicei barocă, dar şi cu unele elemente neoclasice.

Chiar străveche a mănăstire Căpriana, fondată încă de la începutul secolului al XV-lea de Alexandru cel Bun, refăcută apoi de Ştefan cel Mare, de Rareş şi de Alexandru Lăpuşneanu care, la 1559, îi dăruia douăsprezece sate, a stat şi în atenţia arhitecţilor de la începutul secolului al XIX-lea care dădeau *biserici* *Adormirea Maicii Domnului* înfăţişarea unui foarte impunător monument baroc.

Nu mai puţin grandios ni se înfăţişează astăzi şi *ansamblul mănăstirii Curchi*, vechi de pe vremea marelui Ştefan, dar reconstruit în secolul al XVIII-lea

Căuşeni, *biserica Adormirea Maicii Domnului* (1763

(ante 1775), când a beneficiat din plin de mai tot ce aducea nou barocul de versiune ucraineană, aşa-zisul stil Mazepa.

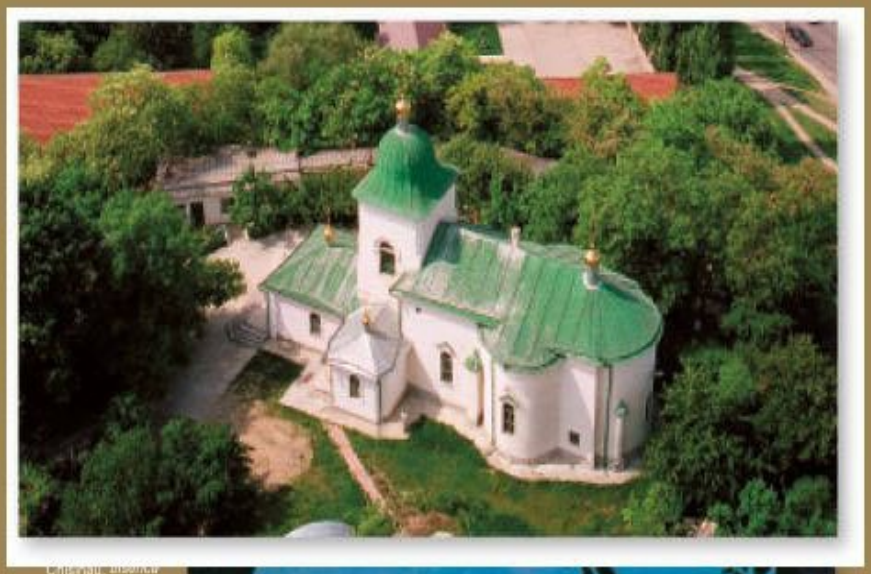
La marile edificii de tip baroc trebuie să mai adăugăm şi *biserica Înălţarea la cer a mănăstirii Japca*, construită la începutul secolului al XIX-lea şi având în exterior aspectul magnifical unui palat cu trei niveluri, încununat cu o vastă cupolă.

În afară de acest ansamblu monumental ce denotă o stare economică prosperă dar şi voinţa ctitorilor de a sea linia imperativelor vremii în materie de gust artistic, în epoca la care ne referim au fost construite sau refăcute şi o serie de edificii mai modeste, gramatica stilistică a barocului iabia afectându-le cu pilaştri şi cupole caracteristice, cala *biserica Naşterea Maicii Domnului* din Horecia (1766), azi în Ucraina, cala *biserica Sf. Împăraţi* (1777), la *biserica Buna Vestire* (1810) şi la *biserica Naşterea Maicii Domnului* (1812) – ultimele trei din Chişinău.

„Mereme tisităde iznoavă" a fost în secolul al XVIII-lea şi *biserica Sf. Dimitrie din Orhei*, una dintre numeroasele ctitorii ale lui Vasile Lupu. În sfârşit, în mediul monastic sunt demne de menţionat şi *bisericile mănăstirilor Dobruşa, Hârboveţ* (1762) şi *Hârjauca*, aceasta din urmă prevăzută cu frontoane triunghiulare de tip neoclasic. O biserică interesantă, asupra căreia vom reveni la capitolul despre pictură, este *Adormirea Maicii Domnului* din *Căuşeni* (1763).

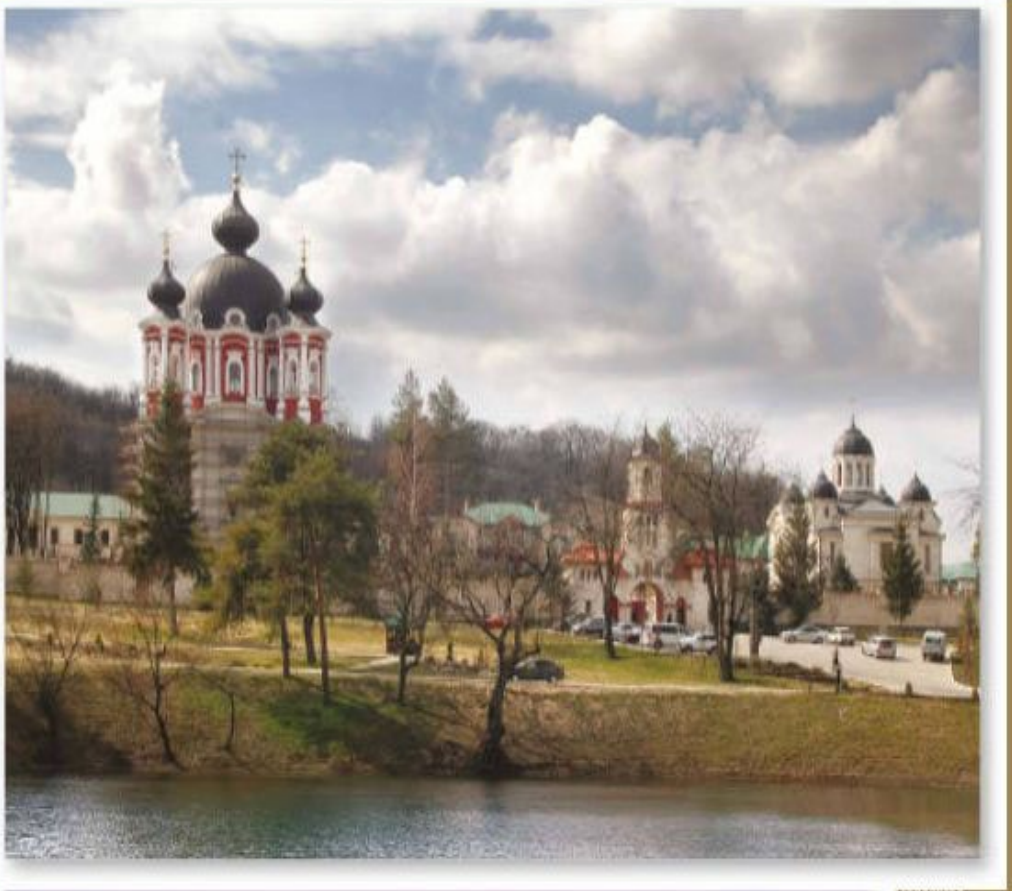
Sunt însăşi cazuri când, chiar în plin secol XVIII, renovarea la care este supus monumentul de arhitectură respectiv nu ţine seamă de modă, ci este respectată tradiţia. Aşa s-a întâmplat, printre altele, cu *biserica Sf. Treime de la mănăstirea Rudi* care este reconstruită, în numele sfintei Troiţe în zilele blagocestivului domn Grigore Alexandru Ghica la 1777 iunie 1 ..." – cum glăsuieşte pisania din altar. Construită în vechiul stil moldovenesc, biserica este de plan triconc, cu turlă pe naos, cu paramentul foarte simplu, marcat de două registre de arcade oarbe. Doar ancadramentele ferestrelor terminate în arc sub formă de mânere de coşpun un accent de oarecare lux pe faţadele sobre ale micii biserici înveşmântate în alb imaculat asemenea nei mironosiţe.

Caşi în Muntenia, ctitorii din zona la care ne referim nu mai sunt voievozii, căci domnii fanarioţi antrenaţi în caruselul schimbărilor nici nu mai au timpul şi interesul să construiască ci boierii cu mici ranguri, monahii şi diverşi reprezentanţi ai păturilor sociale



Chișinău, biserica Nașterea Maicii Domnului

Biserica din Horezia, 1766



Mănăstirea
Curchi

Mănăstirea
Japca

mijlocii. Aşa se face că la *Căpriana*, *biserica Sf. Gheorghe*, „zdruncinată de vechime şi de cutremure", a fost refăcută de mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni, iar *biserica Adormirea Maicii Domnului* a fost „prefăcută ca din nou" de arhimandritul Chiril Adrianopolis[202].

Tot aşa se face că la *mănăstirea Curchi*, în afară de Iordache Curchi, ctitor al *bisericii Naşterea Maicii Domnului* apare, la 1808, un căpitan – Toader Sabău[203], un alt căpitan – Gavril Terente – fiind printre ctitorii (mai mulţi la număr) ai *bisericii Buna Vestire din Chişinău* (1810). Tot la *Chişinău*, *biserica Sf. Arhanghel*, construită în secolul al XVII-lea şi arsă de turci, a fost refăcută la 1806 de un maior – Ioan Măcărescu – şi de fratele său, Serdarul Tudor[204]. Şi lista celor care şi-au perpetuat numele înscris în pisaniile unor monumente, iar uneori şi chipul zugrăvit în portrete votive, poate fi continuată cu serdarul Mazarache, cu stareţul Dosoftei, cu biv vel spătarul Constantin Răşcanu, cu Neculiţă, Mihul Bulat, Gheorghe Panaioti, Androne, Toma Cozma, Gherontie şi alţii.

Deşi contaminată de gramatica stilistică a barocului, arhitectura muntenească şi moldovenească au s-aputut identifica niciodată cu stilul respectiv. Nici măcar cele câteva monumente din Moldova cum sunt *Golia* de la *Iaşi*, *Adormirea din Horecia* (Ucraina), *Adormirea* de la *Căpriana*, *mănăstirile Iapca* şi *Curchi* unde cumpăna elementelor cele caracterizează aparatul ornamental înclină, totuşi, spre stilul cedomină secolul. Abia în Transilvania vom putea asista la construcţia unor edificii religioase în care triumful barocului – fie chiar şi fără fastul decorativ al catedralelor din marile capitale ale catolicismului – nu mai poate fi pus la îndoială.

Timişoara, catedrala romano-catolică

Prima construcţie de proporţii în care putem recunoaşte fără dificultate, atât în interior, cât şi în exterior, particularităţile barocului austriac şi pe ale celui din Boemia, este *biserica iezuiţilor din Cluj-Napoca*. Acest edificiu construit între anii 1718 şi 1724 făcea parte dintr-un complex monastic din care nu s-apăstrat întreagă decât biserica. În plan, clădirea reia modelul bisericii *Il Gesù de la Roma*, aparţinând ordinului iezuiţilor: o navă centrală încadrată de-a lungul de două şiruri de capele prevăzute cu tribune şi balcoane.

Ordinul iezuit construieşte în grabă biserici în stil baroc şi în alte oraşe – la *Braşov* (1718), la *Sibiu* (1725), la *Târgu Mureş* (1728–1750) etc. Totodată, se construiesc şi catedrale parohiale, în oraşe ca şi în sate. Ceamai importantă din punct de vedere al purităţii stilului este *catedrala romano-catolică din Timişoara*, clădită în anii 1736–1754. Unii cercetători îl consideră ca autor prezumtiv pe arhitectul austriac Emanuel Fischer von Erlach[205]. În lipsa unor probe documentare, la această concluzie conduc asemănările stilistice ale monumentului cu unele edificii din Franţa şi Austria, arhitectul menţionat fiind influenţat de o anumită direcţie a barocului francez.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea o monumentală clădirea barocului de tip austriac a fost înălţată la *Oradea Catedrala romano-catolică* de aici, proiectată de arhitectul vienez Franz Anton Hillebrand cu contribuţia, în diferite faze de construcţie, a italienilor Giovanni Battista Ricca şi Domenico Luchini, reia, într-o formă simplificată, modelul *bisericii Sf. Petru din Viena* (bazilică prevăzută cu trei nave şi transept cu tribune). Turnurile ce flanchează intrarea în catedrala orădeană ies mult în afară şi sunt dispuse oblic faţă de faţadă. Ele sunt mult mai înalte decât frontonul, dar cu o plastică sobră, în partea inferioară neavând nici măcar pilaştri, în lipsa lor parterul fiind

tratat *a rustica* iar etajul următor fiind prevăzut cu chenare. Abia etajul doi este mai bogat profilat (pilaştri, baluştri, frontoane şi ancadramente la ferestre).

Asemănătoare în plan, dar nu şi în plastica faţadei se prezintă *biserica armenească* din *Dumbrăveni* (jud. Sibiu).

Stilul baroc în varianta sa austriacă se extinde în Transilvania şi asupra bisericilor ortodoxe ale românilor. Contaminarea se face prin intermediul Bisericii Unite. Pentru românii uniţi cu Roma se construieşte, între 1738 şi 1765, o mare *catedrală la Blaj* ale cărei planuri aparţin arhitectului vienez Anton Eckhardt Martinelli. Boltită în sistem tradiţional ortodox, cu calote semisferice dispuse de-a lungul axului longitudinal, această catedrală episcopală împrumută întru totul plastica faţadelor de la bisericile catolice menţionate, cu puternice turnuri şi cu fronton central, cu statui plasate în nişe, cu pilaştri, dar şi cu unele particularităţi proprii. Una dintre acestea este întreruperea primei cornişe în dreptul corpului central, continuă şi unind toate celelalte corpuri fiind doar ceea de-a doua cornişă.

O altă *catedrală ortodoxă* este cea din *Lugoj* (1759–1766), ale cărei turnuri au fost înălţate după anul 1800. Ea imită, în forme simplificate catedralele din *Blaj* şi *Oradea*

Alte exemple sunt *biserica ortodoxă din Beiuş* (jud. Bihor), zidită în anii 1784–1790, *catedrala ortodoxă din Oradea*, construită în acelaşi timp de arhitectul Jakob Eder, *biserica ortodoxă din Lipova* (jud. Arad). Turnurile lor semeţe, plastica decorativă complexă, formată din pilaştri dublu şi chiar triplu profilaţi, frontoane triunghiulare sau arcuite, conturul ondulat al cornişelor, ferestrele rotunde, ca şi o mulţime de ornamente din stuc înscriu aceste monumente în coordonatele majore ale barocului imatur.

Şi în arhitectura civilă din Transilvania se poate constata triumful barocului. Bachiar şi în ceea a fortificaţiilor. Iar fortificaţii, respectiv cetăţi, s-au construit şi s-au refăcut multe după ce Transilvania a fost aservită Imperiului Habsburgic. Spre deosebire de cele din trecut construite pentru apărare, cetăţile construite de noii cuceritori aveau, ca şi castrele romane din

Blaj, *catedrala episcopală*

Antichitate, rostul de a domina populaţia supusă, de a preveni răzvrătirea ei, de a consolida regimul de ocupaţie.

În vastul sistem de fortificaţii cu care imperialii au împânzit pământul Transilvaniei *cetatea din Alba Iulia* a fost cea mai puternică, iar din punct de vedere al elementelor arhitecturale cu valoare artistică - cea mai semnificativă. Şantierul de la Alba Iulia s-a deschis în 1714 şi lucrările au durat până în 1738, fiind conduse de arhitectul italian Giovanni Morando Visconti. Încadrându-se sistemului de construcţii „Vauban", conceput de inginerul francez Sebastien Le Prestre de Vauban, cetatea constă dintr-un nucleu central de plan heptagonal prevăzut cu câte un bastion triunghiular la fiecare dintre cele şapte colţuri. Zidurile înalte de 10–12 m şi groase de 2,5 m la bază ale acestui fort central erau construite din cărămidă, dar colţurile bastioanelor erau întărite şi cu zidărie de piatră. Tot acest ansamblu era înconjurat de un şanţ adânc şi de un val de pământ terminat în afară cu o pantă lină aflată în bătaia tunurilor instalate în cetate. Conceput nu numai în scopul practical eficienţei militare propriu-zise, ci şi ca un obiectiv

Alba Iulia, *poarta cetăţii*

de reprezentare care să vorbească despre puterea şi prestigiul imperiului – nu întâmplătoare fost numită şi *Alba Carolina*, omagiindu-l astfel pe împăratul Carol al VI-lea de Habsburg – cetatea era prevăzută şi cu un aparat ornamental puţin obişnuit pentru construcţiile cu caracter militar. Astfel, bastioanele erau decorate cu motive florale sculptate în piatră, cu blazoane în relief şi cu diferite busturi. Şi încă toate acestea însemnau extrem de puţin în comparaţie cu bogăţia de decoraţie ce împodobea porţile de acces în cetate. Acestea erau patru la număr şi marcau intrările – două pe latura de vest dinspre oraş şi două în partea de est, ele fiind dispuse câte una la baza valului de pământ, iar cea laltă la intrarea în fort, iniţial, aceasta din urmă fiind precedată de podul mobil aruncat peste şanţ. Aceste porţi au fost concepute de fapt ca nişte arce de triumf cu un bogat aparat decorativ de stil baroc, comportând pilaştri, coloane, atlanţi, basoreliefuri reprezentând scene mitologice, diverse statui, printre care cea ecvestră a împăratului Carol al VI-lea, blazoane, trofee, cartuşe etc., majoritatea fiind opera sculptorului de origine bavareză Johann König, asupra activităţii căruia vom reveni la capitolul de sculptură.

Dintre cele patru porţi se disting, prin monumentalitate şi teatralitatea decorului, porţile dinspre oraş (spre răsărit). Dacă prima poartă – cea de la baza fostului val de pământ – este tratată oarecum sobru, folosindu-se ordinul doric, doar două statui pe coronament (*Venus* şi *Marte*), două obuziere (tot pe coronament) şi două scene mitologice în basorelief (deasupra deschiderilor pentru pietoni), poarta dinspre fort reprezintă o masivă construcţie cu două faţade distincte la capătul unui gang adânc. Programul acestei porţi, declarat triumfal, comportă, pe blocul masiv străpuns de gangul carosabil şi de două gang uri mai mici pentru pietoni, un coronament piramidal deasupra căruia se înalţă statuia împăratului înconjurată de prizonierii turci. Faţada dinspre oraş este şi aici mai sobră (pilaştri dorici geminaţi, triglife, basoreliefuri). În schimb, faţada dinspre fort este bogat profilată şi exuberanţa decorativă întrece măsura chiar şi în accepţiunea curentă pentru ceea ce a însemnat baroculîn Transilvania. Pilaştri corintici, statui alegorice pe atic, atlanţi, basoreliefuri cu scene bataiste, blazoane, armuri, ghirlande de flori – toate acestea alcătuiesc un ansamblu coerent din punct de vedere compoziţional, înscriindu-se perfect în proporţiile bine „găsite" ale monumentului.

Tot după sistemul „Vauban" a fost construită, între 1716 şi 1735, şi *cetatea de la Cluj*. Ean-avea însănici

dimensiunile, nici complexitatea celei de la *Albalulia*, iar plastica decorativă este mult mai simplă. Porţile, de pildă, nu au forma semeaţă şi caracterul unor arce de triumf, ci sunt încadrate în edificiile cu etaj ce serveau drept cazărmi ale garnizoanei militare locale.

O altă cetate, ce-i drept, mai veche, dar la care s-au făcut amenajări pentru a răspunde necesităţilor legate de apărare în condiţiile perfecţionării armamentelor, a fost cea de la *Timişoara*. Proximitatea Imperiului Otoman şi pericolul unor atacuri din partea acestuia i-au determinat pe austrieci să pună accentul pe caracterul defensiv, neglijând aspectul reprezentativ, deci pe cel artistic. Fo arte întinsă, pe o suprafaţă de aproape două sute de hectare, dotată cu nouă bastioane mari şi şapte mai mici, cu valuri de pământ şi şanţuri, cetatea timişoreană nu se putea mândri nici măcar cu decoraţii sobre, necum cu cele caracteristice barocului.

De aceeaşi simplitate sub aspectul ornamenticii, dar eficiente pe plan militar au fost şi cetăţile de la Arad, cu şase bastioane şi cea de pe insula Ada-Kaleh cu patru bastioane la cele patru colţuri.

Este momentul să arătăm că în secolul al XVIII-lea, când teritoriul românesc devine câmp de înfruntare al armatelor celor trei imperii vecine, o campanie susţinută de construcţii militare întreprind pe teritoriul ţării şi turcii. Pentru a-şi consolida poziţiile şi a păstra măcar *statu-quo*-ul, căci de noi cuceriri nu mai este în stare, marele „bolnav al Europei", cum începea să fie numită Poarta Otomană, îşi amplifică fortificaţiile de pe linia Dunării şi a Nistrului în speranţa de a face faţă atacurilor celor doi rivali aflaţi în ascensiune. La *Turnu Măgurele*, la *Giurgiu*, la *Brăila* şi mai ales la *Tighina*, turcii au construit, bine înţeles cu mijloace materiale şi cu forţă de muncă locală, obligată, ca şi în Transilvania, să presteze zile de corvoadă, puternice ziduri şi bastioane. Edificator este efortul depus la *Tighina*, unde vechea cetate a lui Ştefan cel Mare este fortificată cu zece bastioane de artilerie, unsprezece turnuri în exteriorul zidului, şanţuri şi valuri – după sistemul „Vauban" acreditat în epocă. Cum ne încredinţează Ion Neculce, la ridicarea, mărirea şi lărgirea *cetăţii Tighinei* a participat „cu toată boierimea şi cu sala hori", Antioh Vodă Cantemir în vremea celei de a doua domnii, la 1705, din porunca Porţii, se înţelege, pentru că în acest timp românilor le este interzis să înalţe cetăţi. Din această dauză, singurele amenajări defensive patronate de români sunt incintele unor curţi boiereşti, prevăzute şi cu turnuri circulare (dar nu prea înalte), cea mai înaltă fiind curtea fortificată de la *Tătăreştii de Sus* (jud. Teleorman), incintele unor mănăstiri, dintre care merită s-o pomenim pe cea de la *Mera* (jud. Vrancea) întemeiată la 1706 de acelaşi Antioh Cantemir, prezentă la *Tighina*, dar terminată în 1735, şi *culele*. Cu acestea din urmă ne facem de jaintrarea în domeniul arhitecturii civile rezidenţiale. Cuvântul culă derivă, şeştie, de la termenul turcesc *kule* care înseamnă turn. Extinzându-şi apoi restrângându-şi din nou accepţiunea, termenul *culă* desemnează astăzi acele locuinţe fortificate de un anumit tip, ce îndeplineau dublul rol de locuinţă permanentă a unei familii şi de apărare a vieţii şi bunurilor locatarilor de atacurile intempestive ale unor cete nu prea mari şi uşor înarmate, fie de turci din raialele dunărene sau chiar de peste fluviu, pornite în incursiuni de pradă, fie de haiduci, aceia nemulţumiţi justiţiari – produs social tipic al luptelor de clasă din secolul al XVIII-lea.

Se crede (cu precizie nu se ştie pentru că nu există documente care să ateste momentul construcţiei) că primele culele au fost înălţate la începutul secolului al XVIII-lea. Aria răspândirii lor nu se limitează la teritoriul României, căci existăcule în întreg spaţiul balcanic (în Albania, Serbia, Bulgaria), dar în ţară hartalor este restrânsă doar la Oltenia şi vestul Munteniei, cu o densitate mai mare în provincia din dreapta Oltului, mai precis în nordul ei. Explicaţia o constituie faptul că aceasta a fost cea mai expusă incursiunilor întreprinse de paşalele răzvrătiţi de la Vidin şi Ada Kaleh[206]. Cei care au construit asemenea case-culă erau reprezentanţi ai mici boierimi. Doar ei aveau ce apăra fără să dispună însă, ca marii boieri, de gărzi permanente formate din oameni înarmaţi, în special arnăuţi, şi nici de ziduri care să împrejmuiască aşezământa.

Destul de variate ca formă, dimensiuni şi detalii, culele prezintă câteva caracteristici obligatorii pentru definirea tipului. Planul lor este de obicei un patrulater apropiat de pătrat, cu laturile variind între 5–6 m şi 10–12 m. Zidurile sunt totdeauna

Cula lui Tudor Vladimirescu de la Cerneşti

destul de groase (până la 1 m), făcute din cărămidă, uneori cu amestec de piatră, şi totdeauna tencuite şi văruite în alb. Majoritatea covârşitoare a edificiilor au trei niveluri (în mod excepţional, două) dintre care parterul era folosit exclusiv pentru provizii, unelte etc., nu şi pentru locuit. Locuirea se făcea la cele două etaje unde conduceau scări interioare din lemn de stejar. Deschiderile în special cele de la parter şi primul etaj, erau foarte înguste, asemenea unor metereze – foarte strâmte în exterior şi evazate în interior pentru a permite folosirea armelor de foc – flintelor – într-un evantai de direcţii cât mai larg. La unele culе, mai cu seamă la cele din Oltenia, era obligatoriu la etajul superior un cerdac (foişor) folosit ca „belvedere" în vreme de linişte. Aceste cerdacuri erau prevăzute cu arcade mai totdeauna trilobate, sprijinite pe colonete bondoace – scurteşi groase – de formă rotundă. În afară de aceste elemente pitoreşti, nici o altă decoraţie nu înviorează aspectul sobru – cu excepţia poate, a unui brâu şi a unor panouri ce marchează etajele împărţind spaţiul interior. Ceea ce nu înseamnă că, prin monolitismul lor, prin albul proiectat pe verdele copacilor, prin cerdacurile deschise, nu au un farmec irepetabil.

Între culele cele mai importante amintim pe cele de la *Crainici* (jud. Mehedinţi), *Curtişoara* (jud. Gorj), cula *Greceanu* din *Măldăreşti* (jud. Vâlcea), care este una dintre cele mai frumoase, *cula Duca* (tot din *Măldăreşti*), *cula Zătreni* (jud. Vâlcea), pe cele din *Brabova*, *Cemăteşti*, *Almăj* (jud. Dolj), *Racoviţa* şi *Retevoieşti* (jud. Argeş), *Câmpu-Mare* (jud. Olt).

Un tip de locuinţă răspândit în epocă, făcând trecerea de la culă la casa ţărănească, este aşa-zisa casă-culă formată din etaj şi parter, doar acesta din urmă parţial fortificat, în sensul că nu are deschideri largi, în timp ce etajul prevăzut cu cerdac are aspectul unei case obişnuite. Dintre acestea le menţionăm pe cea foarte veche de la *Glogova* (jud. Mehedinţi) şi pe cea de la *Cerneşti* care a aparţinut lui Tudor Vladimirescu.

Un oarecare fast a încercat să dea, în a doua jumătate a secolului, noii saloane de reşedinţe bucureştene, cunoscute sub numele de *Curtea Nouă*, domnul fanariot Alexandru Ipsilante. Nu ni s-a păstrat cât de cât pradă flăcărilor la 1749 – de unde şi denumirea de *Curtea arsă* –, dar se ştie că avea trei foişoare [207]. Cât priveşte alte reşedinţe construite de Constantin Brâncoveanu *palatul de la Doiceşti* (1706), azi în ruină, sau cel de la *Sâmbăta* în zona Făgăraşului, sunt mult mai modeste decât ele şi, simplificate, elementele de structură şi de ornamentaţie de la *Mogoşoaia* pot fi întâlnite şi aici.

Fără pretenţii mari sub aspectul reprezentării, dar reuşite sub cel al utilităţii, raţionale, cu proporţii şi foarte pitoreşti datorită cerdacurilor largi, expresie a unei filosofii ce punea mare preţ pe comuniunea dintre spaţiul închis şi natură, erau cu toate acestea şi casele boierilor şi negustorilor bogaţi din oraşe.

Despre o asemenea casă de pe Podul Mogoşoaiei, formată dintr-o „sală mare de colo până colo, cu odăi în dreapta şi în stânga, cu tinzi în cruci prin

Cula de la Stoenești

care se comunica cu celelalte părți ale edificiului (...) cu scosuri în toate părțile și sanacsiu...” relatează scriitorul Ion Ghica[208].

În afara perimetrului de atunci al orașului București, care pe vremea lui Del Chiaro avea o populație apreciată de acesta la 50 000 locuitori, își construia o casă luxoasă pe malul lacului Băneasa, poetul Ienăchiță Văcărescu. Casa era terminată la 1791 cu concursul unui arhitect transilvănean, Polier Johann Ratner, și putea fi admirată de mai mulți călători străini, printre care Lagarde și Vilkinson.

Caracteristică pentru aceste case era grădina vastă cu flori, pometuri, vie, iar uneori și cu un eleșteu în apropiere. În afară de cerdacul larg, nelipsit, sprijinit pe coloane de cărămidă, dar uneori pe stâlpi de stejar, începe să-și facă loc și elemente de arhitectură țarigrădeană. Avem în vedere piesa numită *sacnasiu*. O pomenește Ion Ghica în textul citat și o întâlnim la *Casa Prodan din Ploiești* sub forma unei încăperi cu cinci laturi și patru ferestre (un fel de geamlâc) ce iese în avancorp în partea opusă a fațadei principale cu cerdac. Sacnasiu servea pe vremea pentru siestă și taifas în jurul unei cafele și al narghilelelor. Pentru vremea frumoasă, aceluiași scopi îi erau destinate chioșcurile construite în grădinile caselor boierești, la mănăstiri sau în anumite locuri publice unde târgoveții veneau, la priveală”. Asemenea chioșcuri se aflau, unul la *mănăstirea Pantelimon* din apropiere de București, unul pe malul lacului *Herestrău*. La *Iași* asemenea chioșcuri erau la mănăstirile *Cetățuia* și *Galata*, precum și în grădinile caselor boierești. Sub influența arhitecturii turcești promovate în principate de domnii fanarioți, la *Iași* a fost construită și o frumoasă *curte domnească* de către Grigore Ghica (1726–1733 și 1735–1741). O descrierea acestei curți pe care contemporanii au numit-o *Frumoasa*, a denumirece se va transmite *mănăstirii Balica* din vecinătate, găsim la Ion Neculce. Ea era construită, cum spune cronicarul, „pe forme de Țarigrad” de către meșteri țarigrădeni și era prevăzută cu feredeu (baie turcească), diverse acareturi, o grădină cu chioșcuri și havuzuri, două fântâni și un turn cu ceas. Din Iași i acelei vremi s-au păstrat până în zilele noastre trei fântâni: două

Cula de la Măldărești

Oradea, *palatul episcopal*

la *Spiridonie*, ataşate turnului de la intrarea în *spitalul Sf. Spiridon* (1765), şi una adosată zidului de incintă de la *mănăstirea Golia* (1766).

Şi la Bucureşti avem ştiri despre existenţa unor fântâni (cişmele). Una dintre ele care a fiinţat până prin anii 1860 a fost construită din iniţiativa mitropolitului Filaret al II-lea, în anii 1792–1793, pe pantadealului ce-i poartă numele. Este vorba despre un edificiu cu două niveluri, pardosit cu marmură, material din care erau făcute şi cele douăsprezece lespezi de pe tavan decorate cu semnele zodiacului săpate în relief. Etajul acestei bizare alcătuiri arhitectonice era tratat ca un foişor brâncovenesc sprijinit pe douăsprezece coloane înflorate, unde urca o scară tot de marmură cu balustradă bogat ornamentată. Substreaşina erau încastrate în zid stemaţării şi cea a mitropoliei, iar apa captată a patru izvoare ţâşnea prin douăsprezece ţevi de alamă dintr-un perete care şi el era împodobit cu reliefuri pe motive fitomorfe.

În arhitectura civilă a secolului al XVIII-lea, un tip de clădire de interes obştesc din ce în ce mai răspândit este hanul. O vreme, hanurile au existat pe lângă mănăstiri (la *Sf. Gheorghe Nou*, din Bucureşti, de pildă), apoi au început să fie construite ca edificii de sine stătătoare. În Muntenia, la Bucureşti mai ales, ele imitau caravanseraiurile orientale. Erau alcătuite din clădiri ce închideau o curte. La parterul acestor clădiri se aflau grajduri, magazii, ateliere, prăvălii, iar la etaj odăile de locuit ce dădeau într-o galerie deschisă. Un astfel de han a existat pe locul pe care, în secolul al XIX-lea, s-a construit *Hanul lui Manuc*.

În Moldova, hanurile denumite şi *rateş* sau *ratoş* erau de forma unei construcţii dreptunghiulare cu acoperişul în două sau în patru ape, sub acest acoperiş fiind amplasate atât odăile de locuit, cât şi şoproanele pentru vite şi căruţe. De obicei, asemenea ratoşe se aflau la răspântii. Este vestit dintre toate *Hanul Ancuţei* de la răspântia drumurilor ce duceau de la Fălticeni la Roman şi de la Piatra Neamţ la Iaşi, refăcut de curând după ce avusese de suferit în timpul ultimului război.

Dacă trecem din nou munţii în Transilvania, în domeniul arhitecturii civile rezidenţiale putem urmări un fenomen asemănător cu cel din Muntenia şi Moldova: locuinţele fortificate de tipul castelelor ridicate în secolele anterioare cedează treptat teren în faţa unor locuinţe de tip *curie* (conac) sau palat cu curţi de onoare, cu scări exterioare, cu *loggii*, colonade, grădini în jur, fântâni, havuzuri etc.

Ceea ce deosebeşte totuşi în mod esenţial construcţiile civile din această parte a ţării de cele din Muntenia şi Moldova este puternica lor conectare la barocul european, mai cu seamă către sfârşitul secolului. La început, barocul se insinuează la clădiri mai vechi care suferă acum transformări. Aşa s-a întâmplat cu *Magna Curia din Deva* căreia i s-au adăugat pe latura dinspre parcul înconjurător, o scară exterioară de

onoare cu un parapet din baluştrice duce pe o terasă, iar deasupra portalului – un balcon în consolă, de asemenea cu baluştri, cu măşti sculptate şi cu diverse motive specifice barocului (volute, scoici). Modificări în spirit baroc, ba chiar rococo, s-au operat şi în interior unde poate fi admirat, de pildă, un cămin cu sculpturi extrem de capricioase.

Asemenea amenajări din mers, ca să zicem aşa, au mai fost făcute şi la *castelul din Horod* la cel din *Bonţida* la *curia din Vârghiş* la *Gurgu Bahnea* şi *Ozd* unde s-au adăugat ba o scară de onoare, ba un nou corp de clădire, ba o *loggia* sau o terasă.

Primul edificiu în care elementele stilului baroc şi-au aflat aplicaţie încă din concepţie, în 1725, a fost *curia Hallerdin Coplean* (jud. Cluj). De plan aproape pătrat, această clădire este prevăzută cu un avancorp cu coloane ce serveşte drept cerdac la care conduce o scară. Parterul este tratat *a rustica*, iar etajul este prevăzut cu pilaştri ale căror capiteluri sunt, caşi coronamentul ferestrelor foarte bogat decorate cu scoici, măşti, şoimi şi câini de vânătoare.

Abia în a doua jumătate a secolului baroculîncepe săseimpună în planul şi structura edificiilor, până atunci afectând doar plastica ornamentală şi unele elemente secundare. Acum încep să fie construite palate cu plan în forma literei „U", perfect simetric faţă de axul central de pe direcţia faţadei principale. Un asemenea palat este cel de la *Gorneşti* (jud. Mureş), construit în deceniul opt.

Apogeul baroculuitransilvănean este atins în ultimul pătrar al secolului al XVIII-lea în construcţia câtorva palate orăşeneşti. Unul dintre ele este *palatul episcopal din Oradea* (azi muzeu de artă) proiectat de arhitectul Franz Anton Hillebrand, o clădire mare cu două etaje sub formă de „U", alcătuită din trei volume ce închid un careu (curte de onoare). Volumul principal, foarte lung, este articulat în trei rezalite: două pe flancuri şi unul central prevăzut cu un fronton triunghiular şi cu un portal. O amplă scară de onoare conduce la salonul de recepţii de la primul etaj. Plastica faţadei este simplă şi permite să se citească cu uşor împărţirea interiorului. Peste parter ce se înfăţişează asemenea unui soclu, tratat *a rustica* se înalţă pilaştri simpli sau cu dublu profil şi cu capiteluri ionice. Ei unesc cele două etaje ritmând totodată faţada şi atenuând întrucâtva impresia de monotonie pe care ar fi putut-o lăsa o tratare uniformă. O monumentală

Cluj, palatul Bánffi

Cluj,
Casa Teleki

scară conduce la o terasă a parterului în curte de onoare care, din cauza denivelării terenului, este situată mai în vale.

Un edificiu al barocului matur este şi *palatul* construit de arhitectul Johann Eberhardt Blaumann în 1774–1785, pentru contele Bánffy, la *Cluj*, clădire ce adăposteşte astăzi Muzeul de Artă al municipiului. Palatul are patru corpuri care închid o curte rectangulară spre care se deschid, la parter, o galerie cu arcade pe stâlpi, iar la etaj – o altă galerie cu arhitrave pe coloane. În această curte interioară se pătrunde din spre est şi vest prin ganguri. Între parterul tratat *a rustica* şi articulat prin lesene şi etaj, faţada este încinsă de o balustradă de coloniţe întreruptă doar la baza pilaştrilor ce ritmează pereţii, alternând cu ferestrele. O altă balustradă asemănătoare se află deasupra cornişei fiind întreruptă şi ea din loc în loc, anume deasupra pilaştrilor unde, pe postamente, figurează statui şi vaze, dispuse alternativ. Deasupra gangului, faţada principală este prevăzută cu un balcon cu coloane, iar deasupra acestuia se află un atic încoronat cu un grup statuar.

Tot la *Cluj* au fost construite, la proporţii mai modeste, dar imitând *palatul Bánffy*, *casa Mikes* (1790) şi *palatul Teleki* (1790–1795).

Concomitent cu zidirea palatului Bánffy (în anii 1778–1785) un edificiu la fel de impunător şi cu un plan asemănător se ridică la *Sibiu* pentru guvernatorul Transilvaniei, baronul Samuel von Brukenthal. Acest palat, azi sediul renumitului muzeu sibian unde sunt găzduite, printre altele, opere colecţionate de fostul proprietar, se compune dintr-un corp masiv cu două etaje, format din patru aripi ce închid o curte rectangulară.

Replici reduse ale acestor palate se găsesc în multe oraşe transilvane; între ele şi simplele locuinţe ale burghezie aflate în ascensiune ce existând deosebiri esenţiale. În felul acesta barocul din Transilvania ne apare mai omogen, mai constituit ca stil decât cel din Moldova şi Ţara Românească unde, aşa cum am văzut, el este mai ambiguu, coabitând cu elemente vechi, bizantine şi gotice sau chiar cu celene oclasice care vor ieşi învingătoare în secolul următor.

Sibiu,
palatul Brukenthal

SCULPTURA

MAI MULT decât oricare alt dintre stilurile cunoscute de istoria artelor, barocul s-a exprimat în primul rând prin sculptura decorativă, prin relief. Nu poate fi conceput un edificiu baroc fără elemente de plastică decorativă, motivele frecvente fiind şi ele definitorii pentru stilul respectiv: scoici, scuturi, cartuşe, vrejuri, pilaştri, linii curbe, măşti, volute.

Un sculptor transilvănean reprezentativ, calificat şi în tâmplărie şi în zidărie, a fost David Sipos (n. 1762). El a lucrat printre altele mai multe amvoane (în *biserica reformată din Bonţida*, în cea din *Mănăstirea* şi în cea din *Dej* etc.) Paralel cu sculptura decorativă, în Transilvania catolică şi protestantă situată în afara interdicţiei impuse de Biserica Ortodoxă de „a-ţi face chip cioplit", se dezvoltă şi sculptura figurativă, atât în relief, cât şi în *ronde-bosse*, dar tot cu caracter aplicativ la arhitectură şi nu ceade sine stătătoare. Sculptorul cel mai cunoscut a fost Johann König, de origine bavareză. Operalui principală este plastica decorativă, respectiv reliefurile şi statuile ce împodobesc poarta principală a *cetăţii Alba Iulia*. În reliefurile *Perseu şi capul Meduzei* şi *Hercule în luptă cu leul din Nemeea*, el se dovedeşte un bun cunoscător al anatomiei, precum, în statuia ecvestră de pe coronamentul aceleiaşi porţi triumfale de la *Alba Iulia*, dovedeşte că înţelege bine legile monumentalului.

Tot la *Alba Iulia*, König execută şi patru statui pentru decorarea faţadei bisericii catolice, iar peste câţiva ani, la Cluj, el compune şi execută *poarta monumentală a bisericii Sf. Mihail*, unde, de asemenea, plasează mai multe statui de sfinţi caracterizate prin bogăţia faldurilor, prin dinamism şi chiar printr-un oarecare retorism. Ca şi *porţile cetăţii de la Alba Iulia, poarta de la biserica Sf. Mihail* – strămutată în faţa *bisericii Sf. Petru* din acelaşi oraş – este o operă barocă reprezentativă. Se mai crede că lui König îi aparţin şi statuile de sfinţi din nişele săpate în faţada fostei *biserici iezuite din Cluj*.

După anul 1740, activează la Cluj şi sculptorii Johann Nachtigall (1717–1761), venit din Germania, şi austriacul Anton Schuchbauer (m. 1785). Ei îşi încep activitatea printr-o strânsă colaborare în executarea *amvonului de la biserica Sf. Mihail* reintrată

A. SCHUCHBAUER
Închinarea magilor, biserica Sf. Mihail, Cluj

Alba Iulia, *poarta cetăţii*

A. SCHUCHBAUER
Maria Protectoare
Cluj

în stăpânirea catolicilor. Acest amvon este o operă tipic barocă, încărcată cu tot felul de motive minuţios sculptate, nelipsind scenele biblice precum *Pescuirea miraculoasă*, *Hristos în casa Martei*, ca şi imagini de evangheliştii, îngeri, Părinţi ai Bisericii etc.

În aceeaşi biserică, Nachtigall execută o *Răstignire* caracterizată printr-o învolburare exagerată a formelor, iar Schuchbauer, o compoziţie în lemn cu *Cei trei magi*, sculptură de adevărată virtuozitate, mişcarea, retorismul gesturilor şi în special faldurile desfăşurate largă ale veşmintelor înscriindu-se într-un baroc nu numai matur, ci şi de calitate.

Lui Schuchbauer îi aparţine şi un monument public amplasat în spaţiu deschis pe un soclu – prima operă de acest fel din Transilvania. O reprezintă pe *Maria Protectoare* şi a fost concepută în 1744, ca un ex-voto după o epidemie de ciumă. De asemenea, sculptorul austriac a mai executat statuile de pe aticul *palatului Bánffy* stema purtată de grifoni şi diferite zeităţi ale Antichităţii – *Marte, Minerva, Apollo, Diana, Hercule, Perseu*.

Pentru sculptura în lemn sunt caracteristice din nou altarele a căror modă revine după o pauză provocată de valul Reformei, dar de astă dată nu se mai simte impactul influenţei lui Veit Stoss. Barocul este şi aici la el acasă. Pe o structură de coloane şi arhitrave sunt aplicate o mulţime de figuri cuprinse de o freneziea mişcărilor nu lipsită de patetism şi teatralitate pentru că Biserica Catolică, vrând să recâştige terenul pierdut în conştiinţa credincioşilor, apelează la o gesticulaţie largă, la un limbaj artistic pompos, cu note stridente de isterie şi delir.

Retorica barocă se infiltrează şi în sculptura funerară. Nu mai este la modă gisantul de pe pietrele tombale de tip sarcofag cu scene în relief pe suprafeţele laterale. Monumentele funerare (epitafele) îmbracă acum forma unor edicule sau mici altare adosate unor pereţi în ferula bisericilor. Fireşte, compoziţia lor, în bună tradiţie barocă, este foarte încărcată cu coloane, motive florale, vrejuri, scuturi, însemne heraldice, diverse alegorii şi nelipsitul chip în relief al defunctului. Pentru sporirea efectului decorativ, la confecţionarea unor astfel de epitafe, ce trebuiau să grăiască despre poziţia socială, despre opulenţa materială a celui dispărut, se foloseau, în afară de piatră, şi alte materiale precum lemnul, cuprul, zincul argintat, obţinându-se o policromie scontată. Ilustrează în chip convingător această categorie de opere sculpturale *epitaful consilierului comercial Samuel Dobosi* (1759) păstrat în ferula *bisericii evanghelice din Sibiu*.

Iaşi, *fântână*, mănăstirea Golia

În aceeaşi biserică sibiană se păstrează şi *epitaful* în multe privinţe asemănător cu cel descris mai sus, al *consilierului guberniar Michael Zikeli von Rosenfeld* (1770), în care întâlnim aceeaşi dorinţă de epatare prin abundenţa decorului şi a semnificaţiilor încifrate în limbajul alegoric.

Un al treilea *epitaf* din aceeaşi biserică, anterior celor două menţionate, este cel al lui *Valentin Franck von Franckenstein*, executat de meşterul argintar, venit din Slovacia, Sebastian Hann.

Lespezile de mormânt din Muntenia şi Moldova urmează şi în acest secol viziunea stilistică afirmată la sfârşitul veacului anterior la pietrele funerare ale unor membri ai familiei Cantacuzino (la *Cotroceni* sau ale strămoşilor lui Brâncoveanu, la *Brâncoveni*

Pentru Moldova, alături de lespezile influenţate de cele muntenești, au fost puse şi pietre de mormânt

Samson în luptă cu leul

Iaşi, spitalul Sf. Spiridon, turnul de piatră cu două fântâni, 1765

contaminate de barocul stanbuliot sau chiar de cel occidental. Piesele din această categorie au inscripţia săpată în medalioane sau scuturi încadrate de un exuberant decor închipuind flori, scoici, chiparoşi şi alte esenţe exotice. (*Piatra lui Grigore Ghica de la biserica Sf. Spiridon din Iaşi* (1777), cea a lui *Lupu Balş* (1782), a *Pulcheriei Balş* (1799) de la *biserica Sf. Dumitru din Iaşi* şi multe altele).

Acelaşi impact al barocului apusean într-o combinaţie cu motive de sorginte orientală, combinaţie susceptibilă de a duce la eclectism, întâlnim în Moldova şi în sculptura decorativă a portalelor, pisaniilor şi fântânilor. Cu totul remarcabile sunt cele trei fântâni deja menţionate: cele două de la *Sf. Spiridon* (1765) şi de la *Golia* (1766). Într-un chenar de curbe şi contracurbe, fiecare dintre cele trei fântâni se structurează în jurul a doi pilaştri ce susţin un bogat aparat ornamental format din cartuşe, scoici, frunze, volute, la *Golia* fiind sculptată în relief şi o stemă în medalion. La etajul acestei „case de ape", cum îi spuneau contemporanii, Alexandru Moruzi voievod a adăugat, în anul 1803, un leu din piatră din gura căruia curge apa într-un recipient sub formă de scoică. Aspectul baroc pe care îl au aceste fântâni este lipsit de echivoc.

Mogoşoaia, detaliu din iconostasul bisericii

Asemenea fenomene de contaminare directă cu barocul apusean şi ţărigrădean nu putem constata încă în sculptura Ţării Româneşti. Aici avem de-a face, în schimb, cu acel echivalent al baroculuicare este stilul brâncovenesc ajuns în primul sfert al secolului la apogeul expresiei sale în sensul abundenţei şi exuberanţei decorului. Câmpul lui de manifestare îl constituie, ca şi în epoca anterioară, portalele, coloanele, balustradele pisaniile. Totul este însă mai încărcat, relieful este mai înalt. Coloanele, de pildă, nu au decorate numai baza şi capitelul, ci devine obiectul unei cizelări luxuriante şi fusul. La început, fusurile coloanelor sunt doar răsucite (în torsadă), ca la palatul *Mogoşoaia* sau la biserica *Sf. Gheorghe Nou* (autor Vucaşin Pietrarul), ca la *Antim*, dar mai târziu încep să fie înflorate devenind un fel de ghirlande împletite, ca la foişorul egumenului Dionisie Bălăcescu de la *Hurez* (autor Iosif Pietrarul), ca la *Stavropoleos* şi, mai ales, ca în naosul bisericii de la *Văcăreşti*, în timp ce coloanele paraclisului de aici au fusurile sculptate sub formă de solzi.

Dintre portaluri, merită pomenit cel de la biserica *din Leurdeni* (jud. Ilfov) care are sculptate în medalion cele două steme ale Ţării Româneşti şi Moldovei. Exprimând fără îndoială o aspiraţie pe care pietrarul înţelege să o traducă în limbajul lui specific, motivul celor două steme înfrăţite apare şi pe capitelul unei coloane de la foişorul lui Dionisie, la *Hurez*.

Prezenţa stemelor unite, explicabilă prin domnia Mavrocordaţilor în cele două principate, se putea constata şi la portalul ctitoriei acestora de la *Văcăreşti*, portal monumental prevăzut cu pilaştri, cu o cornişă, cu fleuroane ce încadrează pisania. Ca motive, alături de cele vegetale, capătă o răspândire din ce în ce mai mare cele zoomorfe şi chiar cele antropomorfe, măcar că, pentru a nu sfida cunoscuta poruncă din Decalog, acestea din urmă se insinuau cu destulă discreţie.

În sculptură încep să apară şi imagini de animale. La *Colţea*, bunăoară, un patruped a fost sculptat chiar în capitelul compozit al unei coloane din pridvor. Tot la *Colţea*, dar nu la biserică, ci la *turnul* care a fost demolat în secolul trecut, se afla (azi se păstrează la Muzeul de Artă din Bucureşti) o stemă din 1715 a Cantacuzinilor, reprezentând acvila bicefală cu medalion, acesta fiind susţinut de doi lei rampanţi. Deosebit de frumoase sunt şi stemele Ţării Româneşti de la palatele lui Brâncoveanu (*Potlogi*

şi Mogoşoaia), cu corbul cruciat muntenesc încadrat într-un medalion înflorat, în primul caz, şi într-un scut, în al doilea.

Cel mai adesea, imaginile zoomorfe populează balustradele traforate. Le întâlnim la *Mogoşoaia*, la *Colţea*, şi mai ales la *Stavropole*, cu preferinţa pietrarului cioplitor de aici mergând spre lei. Baîntr-una din imagini, cu o stângăcie inversproporţională cu dexteritatea arătată în cioplirea ornamentelor vegetale, el înfăţişează şi *Luptalui Samson cu leul*. Este o temă care l-a inspirat şi pe pietrarul de la *trapeza mănăstirii Adormirea din Râmnicu Sărat*. Acesta realiza, sub forma unui atlant care susţine a bolţile trapezei, prima sculptură în *ronde-bosse* din arta medievală muntenească. Viguros, butucănos, fără a schiţa măcar gestul vreunui efort, eroul biblic este înfăţişat cu destulă stângăcie, autorul statuii vădindo lipsă de experienţă care nu era numai a lui, ci a întregii sculpturi medievale ajunse pe culmi de virtuozitate şi rafinament în domeniul decorativului, dar nefamiliarizată câtuşi de puţin cu figurativul, mai ales cu cel antropomorf. Înainte de a se sfârşi, ce-i drept, veacul al XVIII-lea va vedea, la Bucureşti şi alte sculpturi în *ronde-bosse* reprezentând figura umană. Şi încă pe teme laice, nu biblice. Dar acestea vor aparţine unei viziuni străine de evoluţia organică a sculpturii româneşti din epoca de tranziţie de la medieval la modern. Ele vor ţine mai degrabă de arta modernă a secolului următor şi poate şi vor fi fost opera unor artişti străini. Asemenea sculpturi, „admirabile" vedea, în 1734, în colecţia lui Andronache Vlasta la Bucureşti, un călător străin – Flachet, iar un altul, anume Ludwig von Stürmer, constata, la 1816, pe Turnul Colţei, prezenţa statuilor a „doi ostaşi înarmaţi după obiceiul german de la începutul secolului al XVIII-lea, având puşca pe umăr" [209].

Sculptura lemnului, întrucât aceasta cunoaşte în adevăr o dezvoltare fără precedent, ca şi ceaîn piatră, în domeniul decorativului, a artei aplicate, cu alte cuvinte, poate fi judecată după mobilier, şi anume după mobilierul lăcaşurilor de cult pentru că cel profan nu s-a păstrat. Aşadar, tâmplele (iconostasele) ce despart naosul de altar, jilţurile, uşile, tetrapoadele, sfeşnicele, analoghioanele ar fi principalele piese la confecţionarea cărora sculptorii în lemn şi-au dovedit măiestria, adesea virtuozitatea mâinii şi a ochiului şi rafinamentul gustului.

Roman, *uşile bisericii episcopale*

Menţionăm dintre tâmplele cele mai somptuoase lucrate în această vreme pe cea de la *Govora* (1701), pe cea de la *biserica mitropoliei din Târgovişte* (1701–1708), de la *schitul Balamuci* (cca 1752), de la *biserica vechii mitropolii ieşene* (1752), de la *biserica mănăstirii Sărindar*.

Asemenea unui epitrahil brodat, se prezintă, cu cele două canaturi ale sale pe care sunt sculptaţi sfinţi în medalioane, uşile de lemn ale portalului vestic de la *biserica mănăstirii Tismana* (1752). Figuri de sfinţi (*Ioan Botezătorul*, cuvioasa *Paraschiva*, *Adam şi Eva*) sunt sculptate şi pe uşile bisericii *Bengeşti* (Dolj), meşterul trădând şi aici naivitatea şi candoarea specifice artei populare.

ARTA METALELOR

NICI arta metalelor nu a pus probleme noi faţă de cele care au stat în faţa argintarilor din secolul precedent. Tonul pentru stilul dominant al pieselor de argintărie a fost dat încă de la început de cel mai bogat şi mai munificent patronal artelor frumoase din ţările române în acea vreme – Constantin Brâncoveanu.

MIHAIL MAY, *ferecătură*, detaliu, 1753

Este de notat că acesta nu numai că a plasat comenzi substanţiale argintarilor transilvăneni din Braşov şi din Sibiu, dar pe unii dintre ei i-a angajat la curte, aşa încât voinţa şi gustul comanditarului au putut fi mai bine înţelese. Este cazul unui meşter din Braşov – Georg Heltner care şi-a părăsit oraşul şi breasla din care făcea parte şi s-a stabilit definitiv la Bucureşti, pentru perioade mai scurte de timp lucrând la curtea lui Brâncoveanu şi al vestiţilor argintari saşi din Transilvania, Petru Hiemsech II şi Georg May II. Nu-i mai puţin adevărat că, după cucerirea Transilvaniei de către austrieci, breslele de argintari din Braşov şi Sibiu se văd concurate de atelierele vieneze cu noscând astfel o criză faţă de care debuşeul găsit în Ţara Românească le apare meşterilor respectiv ca un colac de salvare. Aceasta face că, în loc să decadă, meşteşugul cizelării metalelor preţioase cunoaşte acum o perioadă de înflorire. Ce-i drept, ultima.

Piesele pe care comandă clienţii valahi sunt cele tradiţionale pentru inventarul liturgic: candele, anaforniţe, ripide, chivoturi, ferecături. Şi tot tradiţionale sunt schemele compoziţionale şi viziunea artistică în care sunt lucrate. Se produce însă aici ceea ce s-a întâmplat în sculptură: o creştere a interesului pentru o cât mai bogată ornamentaţie, de unde abundenţa decorului şi apelul la unele materiale şi la procedee tehnice menite să confere o deosebită strălucire produselor – poleirea cu aur, încrustarea de pietre preţioase şi semipreţioase, emailurile colorate, translucide sau opace. Nu vom face un inventar al pieselor de excepţie produse în epocă pentru curtea lui Brâncoveanu, dar nu vom putea trece cu vederea ferecătura ca aceea executată de Sebastian Hann în anii 1708–1709 şi dăruită de domn *mănăstirii Hurez*, ca aceea de la *mănăstirea Surpatele* operalui Georg May II (1708) – dăruită de doamna Maria; sau ca aceea executată de acelaşi argintar la 1707 şi

dăruită de voievod *bisericii Sf. Gheorghe Nou* – toate trei piesele aflate astăzi în patrimoniul Muzeului de Artă din Bucureşti.

Oricât ar fi vrut să respecte tradiţia decorativistă, bazată pe bidimensionalitate şi caracteristică pentru ambianţa artistică din Ţara Românească, atât Georg May, cât şi Sebastian Hann nu pot să facă total abstracţie de cunoştinţele lor în domeniul perspectivei şi al modelării volumelor şi nici de unele motive decorative proprii barocului. În consecinţă, operele de argintărie amintite prezintă, mai ales în scenele episodice, calităţi ce vădesc contaminarea cu plastica barocului occidental. De altfel, cei doi meşteri, ca şi alţi confraţi ai lor, prestând servicii clientelei din Ţara Românească şi din Moldova, nu neglijează nici clientela locală familiarizată cu morfologia barocului. Cănile cu capac în care excelează argintarii transilvăneni reprezintă un produs foarte solicitat.

Georg May a executat pentru mănăstirile *Sărindar din Bucureşti* (1706) şi *Surpatele* (1707) anaforniţe din argint, având reprezentate în medalioane *Botezul* respectiv *Sfânta Treime* în centru, iar pe margini pe cei doi sprezece apostoli. Aceluiaşi meşterii aparţine frumoasa *candelă* ce veghează normântul lui Brâncoveanu, decorată cu un splendid ajur pe motive vegetale. Candele pentru beneficiari munteni sau moldoveni au executat meşterii Petrus Sigerus, Petrus Hiemesch, Thomas Lang, Stephanus Veltzer şi alţii. Acestuia din urmă i se datorează, din 1706, o *candelă de la Trei Ierarhi* (Iaşi), tot acolo aflându-se din anii 1720–1725 o altă candelă pe care o dăruia bisericii doamna Ana Racoviţă.

Stephanus Veltzer mai apare şi ca autor, în 1703, al unei *ferecături* dăruite de Brâncoveanu *bisericii Sf. Ion „Grecesc"*, în acest lăcaş de cult bucureştean aflându-se şi o anaforniţă dăruită la 1779 de Ianache Văcărescu.

Pentru podoabe vestimentare şi bijuterii care, desigur, s-au purtat din belşug într-un veac vanitos ce preţuieşte în cel mai înalt grad fastul ornamental, nu ne vom opri decât asupra câtorva garnituri pentru costumul de gală şi asupra câtorva paftale caracteristice modei răspândite în principate. În primul caz

Potir emailat

Pafta de argint

este vorba despre produsele atelierelor transilvane. Câteva dintre acestea asemănătoare cu cea aparţinând lui Gabriel Bethlen, executată în secolul al XVII-lea, se află la muzeul din Târgu Mureş.

Cât priveşte paftalele acestea sunt produse în ateliere balcanice şi influenţa artei islamice se face evidentă în primul rând în forma de sâmbure de migdală a celor două piese care se îmbină. Tot filigranul şi ajurul sunt tehnicile dominante, dar există şi piese în componenţa cărora intră perlele, pietrele colorate şi broderia din fir metalizat.

BRODERIA

ÎN VIRTUTEA principiului pe care l-am mai afirmat, potrivit căruia desfidem ierarhia ce rezervă artelor decorative şi aplicate un rol minor, am intercalat

Dveră de la Nicolae Mavrocordat

subcapitolul consacrat broderiei, aşa pe cel al metalelor preţioase, înaintea picturii. Mai avem pentru aceasta un motiv: vrem să încheiem această primă parte a volumului pe o notă optimistă, în faţa unei perspective promiţătoare, nu a unui impas. Or, şe ştie că există între pictură, sculptură şi arhitectură pe de o parte, şi artele somptuare cu rost liturgic, cum sunt broderia şi argintăria pe de alta, în ceea ce priveşte soarta lor, o diferenţă fundamentală. Căci, pe câtă vreme în cadrul celor dintâi, paralel cu declinul arte i religioase de tradiţionale, apar germenii unor modalităţi noi de a gândi plastic – ceea ce va conduce în secolul al XIX-lea la apariţia picturii şi sculpturii laice moderne – în cazul artelor somptuare amintite, declinul se produce pur şi simplu fără drept de apel. În adevăr, nici în locul broderiei liturgice, nici în cel al odoarelor din metal scump, odată cu încetarea dezvoltării lor stilistice şi cantonarea în formule practicate artizanal în serie, nu apare nimic nou comparabil ca valoare artistică cu piesele perioadelor de avânt al acestor tehnici. Aşadar, pentru aceste arte, secolele XVII–XVIII şi în special a doua jumătate a celui de al doilea nu mai constituie propriu-zis o epocă de tranziţie, ca pentru pictură, sculptură, ci una crepusculară, de final. Până le vom putea constata însă decesul, nu este lipsit de interes să le urmărim măcar şi în linii mari agonia. Da, am zis bine, agonia, deşi, judecând după aparenţe, artele decorative dau impresia că trăiesc acum o sănătoasă înflorire, că sunt cuprinse de delir, de febră. Şi, de fapt, sfârşitul este prevestit tocmai de această febră care se manifestă printr-o proliferare irepresibilă a elementelor decorative ce-şi are originea în setea manieristă de strălucire şi fast, în goana de a suplini lipsa cronică de conţinut prin verbiajul formelor dezlănţuite.

Nu încape îndoială că, pe fundalul general de declin, au existat şi opere valabile, că în procesul de criză au existat şi momente de remisie. Le-am constatat în argintăria de pe vremea lui Brâncoveanu şi din deceniile următoare când au fost create şi broderii care oferă destule motive de delectare cercetătorului şi iubitorului de frumos autentic. Ba chiar se şi inovează. La un moment dat se impun piese cu un caracter prin excelenţă decorativ din care scena biblică dispare cu desăvârşire în câmpul închis de chenarul exuberant fiind plasată doar un însemn heraldic. Influenţa covorului de rugăciune islamic este aici evidentă. Într-o astfel de piesă (*Acoperământul de mormânt*

al lui Radu Ilieş, ginerele lui Brâncoveanu (1704), în câmpul central este brodată stema Moldovei, în timp ce dverele dăruite de Nicolae Mavrocordat *mănăstirii Văcăreşti* compuse după acelaşi principiu, au în centru stemele reunite ale Moldovei şi Munteniei, pentru calocul acestora să-lia, într-o broderie comandată de Ştefan Cantacuzino la 1715, pajura bicefală bizantină – blazonul Cantacuzinilor.

Modelul unor asemenea broderii se propagă şi în Moldova unde îl întâlnim la *biserica Sf. Sava* din Iaşi, iar dincolo de pragul secolului, la *Văratec*, unde locul stemelor este luat de un vas cu flori. Pentru Moldova este caracteristică însăşi voinţa de a se perpetua cu orice preţ broderia figurativă tradiţională cu scenele consacrate cum este *epitaful de la Putna* din 1738, brodat de o oarecare Roxandra.

O altă piesă care trădează efortul brodezei de a rezista tendinţei de alunecare în rutină este *vălul liturgic de la biserica Barnovschi* din Iaşi (1734). Este o lucrare compozită în toate accepţiunile termenului. Mai întâi că este montată din mai multe părţi, deosebite între ele şi stilistic, de unde concluzia că s-a lucrat la ea în colaborare. Oricum, partea centrală are ca temă *Sărbătoarea tuturor sfinţilor* şi o înfăţişează pe *Maria cu Prunculisus* pe genunchi, încadrată într-un medalion format dintr-o inscripţie.

De la asemenea piese în carefiorul artei începe să cedeze locul virtuozităţii tehnice sau, în alte cazuri, unei stângăcii primitiviste de esenţă populară, până la rutina artizanală nu mai este decât un pas, şi acesta va fi făcut în secolul următor când broderia devine un simplu meşteşug ca toate celelalte.

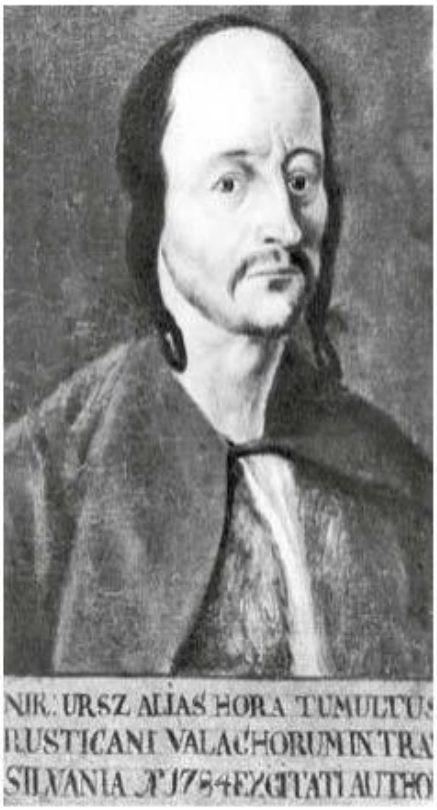
PICTURA

AŞA CUM am sugerat, în timp ce artele decorative merg iremediabil şi irevocabil spre declin şi extincţie, ca şi sculptura decorativă de altfel, care se tot pregăteşte vreme de un secol să moară frumos în splendoarea unei adevărate orgii de forme din ce în ce mai rafinate şi mai somptuoase, pictura singură găseşte în secolul al XVIII-lea suficiente resurse interne şi externe pentru a supravieţui, transformându-se treptat, şi pentru a trece fără cezură şi fără răsturnări spectaculoase la o nouă calitate.

Fenomenul este general. El are loc în toate provinciile ţării şi, ca niciodată în trecut, unitatea de viziune şi de stil poate fi constatată pretutindeni – de la pictura bisericilor de lemn ale Maramureşului, Bihorului, Olteniei până la aceea a bisericilor din jurul Bucureştiului şi de la pictura *mănăstirii* bănăţene *Hodoş-Bodrog* până la aceea din *biserica Adormirea Maicii Domnului* din *Căuşeni Basarabiei*. Este vorba pretutindeni despre o artă cu adevărate de tranziţie, în care vechiul dialoghează cu noul, în care teme, scheme şi atitudini tradiţionale se îmbină cu elemente proaspete, uneori de împrumut, importate din alte spaţii culturale, dar cel mai adesea absorbite din rezervorul artei şi al spiritualităţii populare.

Cu o singură excepţie. În ambianţa catolică, trecerea la arta modernă nu se face treptat, printr-o evoluţie organică. Uraganul Reformei a pustiit atât de tare, în furia lui iconoclastă, tot ce însemna tradiţie şi experienţă în domeniul picturii, încât, adus de austrieci, Contrareforma nu a putut să insufle un nou avânt picturii decât cu un masiv sprijin din afară. Pentru bisericile recucerite de la protestanţi ca şi pentru cele nou construite, ocupanţii au apelat în grabă la artişti străini, uneori importând tablouri gata făcute. Desigur că, în aceste condiţii, despre o evoluţie din aproape în aproape nu mai poate fi vorba. Sărindu-se peste etape, în mediile respective se impune *ex abrupto* pictura barocă aşa cum se practica la Viena şi în tot apusul Europei. Şi ca să fim cât mai exacţi, trebuie să spunem că această pictură nu era incompatibilă nici cu tradiţia mai veche, nici cu mentalităţile locului marcate puternic de Biserica Catolică, de vreme ce, în forme uşor adaptate, această ambianţă cunoscuse rând pe rând pictura romanică, pe cea gotică şi pe cea renascentistă. Barocul se încadra prin urmare drept ceva firesc pe linia de dezvoltare a picturii din mediile la care ne referim, mai cu seamă că arhitectura şi sculptura se adaptaseră şi ele noului stil al epocii.

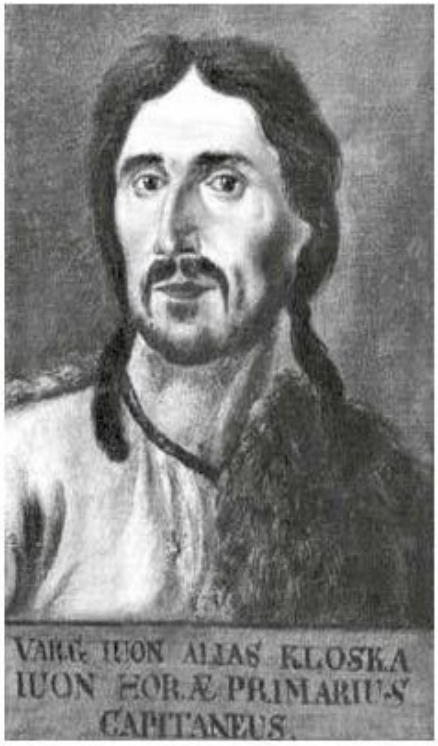
Pentru a ne face o idee despre peisajul artistic dominant în comunităţile săseşti în materie de pictură, va trebui să luăm act măcar de câteva dintre operele achiziţionate în Austria şi expuse în bisericile catolice. La *biserica Sf. Mihail* din *Cluj* a fost adus, de pildă, un tablou de şevalet reprezentând *Închinarea magilor* şi aparţinându-i unui pictor cu o oarecare vază în



Muzeul Brukenthal, Sibiu, *Portretul lui Horia*

imperiu – A. Fr. Maulpertsch. Concepute în spiritul barocului austriac, acest tablou prezintă toate particularităţile stilului: arhitecturi elansate, o bogată recuzită teatrală, retorism, dinamism, alegorism. Se importă nu numai tablouri, ci şi altare întregi, cum sunt cel de la *biserica catolică din Timişoara* pictat de Michelangelo Unterberger, şi cele de la *Oradea*, semnate unul de Vinzenz Fischer şi altul de Ignaz Cimbal.

În paralel cu aducerea unor tablouri din imperiu, se angajează şi pictori care-şi fac stagii mai lungi sau mai scurte în Transilvania, executând diverse comenzi – altare, plafoane, portrete – pentru care era necesară deplasarea la faţa locului. O asemenea comandă a fost onorată de Johann Nepomuc Schopf la *Oradea*, unde experimentatul pictor praghez decora imensa cupolă a *catedralei romano-catolice* în stilul grandilocvent în care ne obişnuiseră deopotrivă şcoliile lui Tiepolo. Acelaş Nepomuc execută la Timişoara mai multe altare, iar pentru variaţie se mai îndeletnicea cu pictarea unor portrete ale protipendadei locale.



Muzeul Brukenthal, Sibiu, *Portretul lui Cloşca*

Un alt pictor care s-a ilustrat ca decorator de mari suprafeţe murale a fost Anton Steinwald, austriac de origine, dar stabilit la Sibiu unde zugrăveşte în *biserica romano-catolică* un decor arhitectonic. Tot el zugrăveşte în stil ornamental pereţii reşedinţelor de vară de la *Sibiu* şi *Avrig* ale guvernatorului Samuel von Brukenthal.

La un moment dat, în Transilvania se ivesc şi câţiva pictori locali care, după studii la Viena, primesc comenzi fie în oraşele de obârşie, fie în străinătate, luând astfel revanşa pentru importul de opere şi artişti din primele momente. Este cunoscut dintre aceştia sibianul Tobias, fiul lui Stranovius, care pictează la sfârşitul secolului *altarul din biserica mănăstirii din Sighişoara*. Tobias va lucra la Dresda şi chiar la Londra, în timp ce un alt pictor din Braşov, Stephan Schuller, îşi va desfăşura activitatea în Germania, iar un al treilea, Johann Martin Stock, fiu de pictor, nu se va mulţumi cu comenzile primite la Sibiu, Cluj, Mediaş şi va lucra şi la Bratislava. Dintre laturile activităţii sale în Transilvania este cunoscută cea de portretist. La Muzeul Brukenthal se păstrează două portrete,

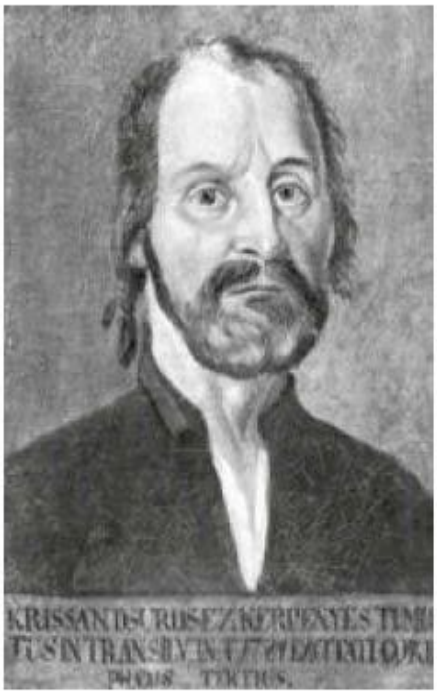
dintre careunul – cel al lui *I. G. Fabritius* – seştie sigur că-i aparţine, celălalt, chiar al guvernatorului Brukenthal, atribuindu-i-se ipotetic [210].

De un interes deosebit şi foarte firesc sunt cele trei portrete ale capilor răscoalei de la 1784 – *Horia, Cloşca şi Crişan* – păstrate la Brukenthal. Nu sunt semnate şi nu li se cunoaşte cu precizie autorul. Se crede totuşi că acesta este unul dintre cei amintiţi, dintr-un document ştiindu-se că un portret al lui Crişani-a fost comandat lui Anton Steinwald aflat, cum am văzut, în serviciul guvernatorului.

Ce putem spune cu precizie este că, judecând după manieră în care aceste portrete au fost executate, ele aparţin unui singur artist. În plus, apare cu toată claritatea atitudinea portretistului faţă de modelele sale. Această atitudine este una favorabilă, de simpatie şi de compasiune pentru că, într-o vreme când cei trei martiri erau defăimaţi de gravura oficială, caricaturizaţi şi stigmatizaţi, autorul celor trei portrete îi înfăţişează în toată simplitatea şi demnitatea lor, chipurile care ne privesc vădind nobleţe sufletească, gravitate, dârzenie.

Oricât ar părea de curios, pictura de tipul lucrărilor trecute în revistă nu este nici pe departe reprezentativă şi cu atât mai puţin dominantă în Transilvania în pofida încorporării pe toate planurile, inclusiv cultural, al fostului principat independent în sistemul de valori al imperiului. Această pictură reprezintă mai degrabă un fel de enclavă, mărginită la câteva oraşe mari, căci în rest asistăm la o eflorescenţă a acestei arte care cuprinde comunităţile româneşti pe cu totul alte coordonate stilistice. Pictura religioasă, ce a murală şi icoanele continuă să monopolizeze ca şi în trecut activitatea zugravilor. Numai că infuzia unor elemente profane, ca şi mutaţiile intervenite în mentalitatea comanditarilor şi a artiştilor, precum şi împrumuturile stilistice din pictura barocă sunt acum de natură să determine crearea unei arte mult diferite de ceea a secolelor anterioare.

O particularitate ce nu poate fi neglijată a picturii din Transilvania secolului al XVIII-lea este legătura ei tot mai strânsă cu activitatea din domeniu desfăşurată în Ţara Românească. Roirea echipelor de zugravi de la sud de Carpaţi, care încă din veacul



Muzeul Brukenthal, Sibiu. *Portretul lui Crişan*

anterior s-e înmulţiseră, a afectat de altfel şi alte zone de pe teritoriul României, ceea ce a dus încă de atunci la o remarcabilă unitate stilistică ce prefigura într-un fel crearea unei şcoli naţionale.

Dintre primele activităţi surprinse pe teritoriul picturii transilvănene din secolul al XVIII-lea, o semnalăm pe cea întreprinsă în anul 1708 de o echipă de zugravi munteni condusă de meşterul Preda la *biserica Sf. Nicolae din Făgăraş*, ctitorie a lui Constantin Brâncoveanu, în care apar şi unele inovaţii iconografice inspirate de arta apuseană. Pictura de la *Sf. Nicolae din Făgăraş* nu este singura realizată de meşteri din Ţara Românească îndeplinind şi rolul de adevărată pepinieră, vestita şcoală de zugrăvie de la Hurez a trimis zugravi în cele mai îndepărtate colţuri ale ţării, iar după ce pictorii din prima generaţie au dispărut, tradiţia acestei şcoli a fost perpetuată de alţi zugravi formaţi în spiritul ei.

Deosebit de activi în Transilvania au fost meşterii de la sud de Carpaţi. Mai întâi ei au pictat bisericile ctitorite sau restaurate de Brâncoveanu la *Făgăraş* cum am văzut, dar şi la *Ocna Sibiului* (în 1723), dar şi la *paraclisul bisericii Sf. Nicolae din Şcheii Braşovului* unde lucrează un zugrav cu multă experienţă, Ranite,

Biserica din Gurasada, *Judecata de Apoi*

Biserica din Deseşti, *Judecata de Apoi*, detaliu

împreună cu ajutoarele sale, Gheorghe, Mihai, Florea (în 1738), pe este trei ani putându-l întâlni, împreună cu Gheorghe şi la *Râmeţ*, unde pictează şi icoane.

Un zugrav dintre cei mai autoritari în Ţara Românească, Radu Dascălul, asupra activităţii căruia vom reveni, lucrează şi el în Transilvania pictând la *Hălmagiu* (jud. Arad), printre altele, una dintre cele mai originale compoziţii cu *Judecata de Apoi* în care îmbinarea tradiţiei vechi româneşti cu elemente de pictură apuseană îmbracă o formulă insolită ce poate fi considerată verigă importantă în procesul de tranziţie al picturii medievale spre cea modernă.

Trebuie amintit apoi Nicolae din Piteşti care decorează, împreună cu Ioan din Deva, pictura *bisericii din Gurasada* (jud. Hunedoara) la 1765. În *Judecata de Apoi* de aici se dă frâu liber unei fanteziipopulare pline de vervă, de umor, dar şi de spirit justiţiar, căci inventivitatea drăcuşorilor zugrăviţi aici în găsirea mijloacelor de a pedepsi pe cei care au păcătuit nu are egal decât în diversitatea tarelor stigmatizate: abuzurile celor aflaţi în slujba administraţiei, potlogăriile cârciumarilor, lenea morarilor, lenea, moravurile uşoare etc., etc. Merită de asemenea amintit David de la Curtea de Argeşa cărui activitate s-a extins asupra bisericilor de lemn din satele Bihorului. Pictura bisericilor de lemn este, de altfel, un domeniu vast în secolul al XVIII-lea pentru mediul rural transilvănean. În afară de zona munţilor Apuseni, prezintă multe monumente pictate în satele din părţile Sălajului (Stâna, Brusturi, Păpuşa ş. a.) şi mai ales Maramureşului. Această zonă din extremul nordic al ţării, de unde au pornit şi altădată întemeietorii de ţară, a constituit multă vreme o entitate cultural-artistică originală. Foarte originală este în primul rând arhitectura acestor biserici de lemn, cu turnurile lor care sfidează cerul.

Ca şi în satele româneşti din alte zone ale ţării, aici a înflorit o pictură proaspătă şi vie, datorată meşterilor ţărani şi făcută pentru ţărani. Fără pretenţia unor calităţi de stil de săvârşite, fără rafinate scheme compoziţionale, fără armonii cromatice îndelung decantate şi mai ales fără subtilităţi teologale în interpretarea textelor bisericeşti. Dimpotrivă, ochiul şi mâna zugravilor de aici nu sunt obişnuite cu vechile erminii; desenul este şovăielnic, chiar stângaci, coloritul este frust, imaginea este dominată de grafism, viziunea asupra conţinutului este naivă şi dispreţuieşte canonul. Dezinvoltura cu care sunt adoptate modelele iconografice ale artei occidentale cu care pictorul vine în contact prin intermediul gravurilor de epocă este de zarmantă. Elementele baroculuişi celea le tradiţiei bizantine fac aici cea mai bună casă. Dar o şi mai vădită lipsă de prejudecăţi este manifestată în graba zugravului de a introduce în pictura religioasă scene, personaje, situaţii cunoscute din practica zilnică, din experienţa lui de viaţă, realităţile

Muzeul Brukenthal, Sibiu,
Portretul lui Samuel von Brukenthal

Biserica din Budeşti-Susani, *Adam şi Eva. Izgonirea din rai*

istorice cunoscute de el şi cele din preajmă găsindu-şi o adevărată expresie artistică în chiar ilustrarea episoadelor biblice. Faţă de pictura din alte zone şi din alte timpuri, operele la care ne referim se deosebesc prin aceea că exemplele în sensul arătat nu mai sunt izolate, ci pot fi întâlnite la tot pasul. Un spaţiu favorit al zugravilor unde abundă elementele inspirate de realitate îl constituie compoziţiile cu *Judecata de Apoi*. Ca odinioară la Voroneţ, aici sunt plasaţi în tagma necredincioşilor turci, tătari, evrei, dar şi nemţi în redingote cu brandemburguri, dar şi „frânci" în tunici scurte şi pantaloni strâmţi. Acestea pot fi văzute la *biserica din Deseşti* zugrăvită în 1780 de Radu Munteanul (atât numele, cât şi prenumele indică obârşia sade la sud de Carpaţi).

Într-o altă *Judecată de Apoi*, pictată la Onceşti de un anonim, apare o scenă evidentă apocrifă, în care moartea cu bicorn pe cap, denumită printr-un text alăturat „Ciuma", călăreşte un cal costeliv şi coseşte capetele oamenilor. Tot aici, păcatele îşi află pedeapsa adecvată de pildă, doi oameni care au încălcat hotarul vecinului – asemenea pricini pentru pământ erau frecvente în lumea satelor – sunt înfăţişaţi cum trag înhămaţi la plug.

Cel mai intolerant cu păcatele lumeşti, trădând intenţii moralizatoare dintre cele mai stricte, se arată a fi zugravul Alexandru Ponehalski în *Judecata de Apoi* zugrăvită în *pronaosul bisericii din Ieud*. El nu zugrăveşte numai cazna, ci indică în scris într-un mod didacticist şi păcatul pe care-l ispăşeşte victima în iad: „duhănaşul", „Crăşmarul", „care lucră în Duminică", „cine nu-i cu dreptatea", „mincinosul", „cizmarul care lucră rău", „tâlhar", „beţivu", „care au omorât", „care au omorât cuconi", „care doarme Duminica şi n-au venit la biserică"[211] – toate acestea exprimând o realitate socială, un sfat interesat al preotului consultat sau chiar un of al zugravului însuşi.

Asupra tipologiei şi costumelor sunt, de asemenea, de remarcat intenţii critice nedisimulate, căci nu o dată în rolul torţionarilor lui Hristos sau în alte roluri negative apar husari unguri cu mustaţa în furculiţă, cum este *Lie păgânul în luptă cu Nestor*, acesta din urmă purtând, ca şi alte personaje paşnice (*Adam şi Eva sau Bunul samarinean*) costumul ţărănesc maramureşean.

În afară de scenele apocrife, în pictura din această zonă apar şi multe inovaţii ce vădesc impactul cu pictura occidentală, în speţă cu barocul. Un exemplu îl constituie reprezentarea *Sf. Treimi* care în pictura ortodoxă era evocată numai indirect sub forma celor trei îngeri pe care îi ospătează Avraam în scena *Cina din Mamvri* (Filoxenia lui Avraam). Or, la catolici, iar în epoca la care ne referim, în mai multe biserici ortodoxe printre care cele din Maramureş, *Treimea* este înfăţişată prin *Savaot-tată* (Cel vechi de zile), *Sf. Duh* în chip de porumbel şi *Iisus*.

Printre altele, este de semnalat faptul că îşi face apariţia scena *Învierii* într-o redactare specifică picturii apusene (cu Iisus ieşind din mormânt şi cu paznicii căzuţi la pământ), când pentru acelaşi eveniment din Noul Testament, zugravii răsăriteni, inclusiv cei români, foloseau scena cunoscută sub numele de *Anastasis* (*Coborârea la iad*), înfăţişându-l pe Hristos sfărâmând porţile regatului subpământean. Printre ansamblurile în care sunt înfăţişate aceste motive iconografice le menţionăm pe cel de la *Gurasada* şi pe cel de la *biserica mănăstirii Hodoş-Bodrog* (jud. Arad) unde Sf. Duh, respectiv porumbelul alb, este înfăţişat cu aureolă.

Căuşeni, biserica Adormirea Maicii Domnului, *Înger*

Căuşeni, biserica Adormirea Maicii Domnului, detaliu

Este de relevat în legătură cu acest monument avântul pe care-l cunoaşte în secolul al XVIII-lea şi în primele decenii ale celui următor pictura de un fel aparte ce înfloreşte în Banat. La originea interesantei şcoli bănăţene se află, ca şi în alte cazuri, meşterii de la Hurez. Anume dintre aceştia provenea echipa formată din cei doi Andrei (tată şi fiu), Chiriac şi Iovan care decorau în anul 1730 *biserica mănăstirii Săraca* (jud. Timiş), unul dintre cele mai frumoase ansambluri din zonă. Mai târziu, în Banat, urmând să joace un rol decisiv în înjghebarea şcolii de pictură de aici, se va strămuta şi Vasile Diaconu de la Tismana, cu o bogată activitate în pictura de icoane, iar în 1735, îl aflăm pictând *biserica din Lipova* pe Nedelcu Popovici, ieşit şi el tot din ambianţa picturii brâncoveneşti şi evoluând, după ce a trecut în Banat, spre baroc, din repertoriul formal al căruia împrumută trăsături ce-l apropie de pictura modernă, aşa cum se poate vedea din unele icoane executate de el în număr mare între anii 1741–1773 pentru tâmplele bisericilor din satele *Banloc, Jebel, Gad, Ceacovţ* (toate în judeţul Timiş).

Fără să-i cunoaştem autorii, mai merită să semnalăm, tot în Banat, remarcabilul *ansamblu de la Hodoş-Bodrog* care se distinge în epocă printr-un fast deosebit ce-i conferă un aer monumental de pictură aulică rar întâlnit în epocă de vremece, patronate de păturile mijlocii lipsite de mari fonduri şi cu gusturi mai plebee, ansamblurile de pictură trădează concepţii mai democrată şunt mai puţin solemne şi au mai mult în comun cu viziunea rusticizantă a artei populare.

Căuşeni, biserica Adormirea Maicii Domnului, *tablou votiv*

În sensul în care *ansamblul de la Hodoş-Bodrog* face excepţie de la regulă, tinzând să-i limite pe cei de la *Hurez* cu a grandoare, ne apare semnificativ faptul că în această zonă extremă a ţării, mai puţin bogată în opere de acest gen în trecut, pictura de inspiraţie brâncovenească vine să cunoască o manifestare de o atare anvergură şi calitate. Şi acelaşi lucru de mirare putem

Căuşeni, biserica Adormirea Maicii Domnului, 1766

Căuşeni, biserica Adormirea Maicii Domnului, *Înger cu filacter*

Căușeni, biserica Adormirea Maicii Domnului, *Apostol*

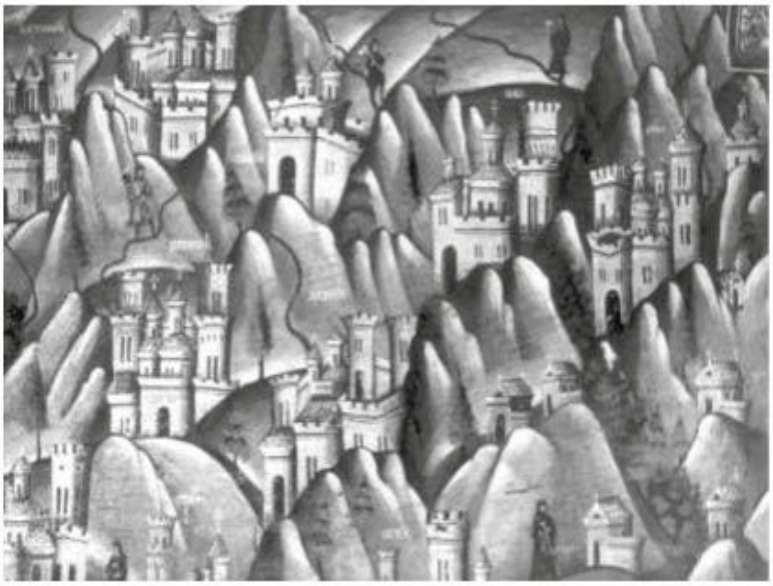
Căuşeni, biserica Adormirea Maicii Domnului, *Fecioara tronând*

Căuşeni, biserica Adormirea Maicii Domnului, *Întâmpinarea Domnului*, detaliu

să-l spunem despre splendidul *ansamblu de la Căuşeni*. O zonă atât de vitregită de istorie de la hotarele Moldovei, bântuită necurmat de invazii, aflată chiar atunci, în a doua jumătate a secolului XVIII-lea, sub stăpânire străină, în cadrul raialei Tighina, devine pe neaşteptate locul unde se înfăptuieşte unul dintre cele mai frumoase ansambluri de pictură românească a vremii. Şi faptul este cu atât mai uimitor cu cât, ca arhitectură, lăcaşul ce-l adăposteşte este de o extremă modestie. Pentru a nu se încălca poruncă stăpânitorilor care prevedea ca pereţii bisericilor să nu se înalţe mai sus de zidul împrejmuitor, acest tăcaş cu *hramul Adormirii Maicii Domnului* este foarte scund, intrând parţial în pământ, asemenea bordeielor ţărăneşti. Potrivit pisaniilor, a fost construit şi pictat între anii 1763 şi 1766. Pisania pe câta mai putut fi descifrată, îl pomeneşte pe mitropolitul moldovalah Daniil drept ctitor, îl mai menţionează pe un vătaf Găluşcă şi nemureşte şi numele zugravilor: Stancu zugrav, Radu zugrav, Voicu pietrar şi zugrav. În privinţa ctitorilor, aceştia judecând după portretul votiv, au fost mai mulţi şi, după obiceiul statornicit în pictura muntenească, aparcu toţii zugrăviţi lângă modelul bisericuţei. În afară de ei, portretul votiv, într-un alt şirag, reproduce chipul unor voievozi fanarioţi. Un interes deosebit stârneşte numele zugravilor – toate pur munteneşti. Dar şi fără aceasta, stilul picturii trimite aproape îndubitabil la tradiţia muntenească, de unde concluzia că echipa zugravilor venea cu toată experienţa acumulată la sud de Carpaţi. De mirare nu este, pentru că Moldova duce în continuare lipsă de zugravi în acea perioadă, dovadă că recurgea adesea, cum făcuse şi în vremea lui Vasile Lupu, la zugravi ruşi, iar Ţara Românească avea contingent excedentar şi era firesc să se apeleze la artişti de aici. De altfel, stilistic, frescele de la Căuşeni sunt tipice pentru pictura post brâncoveneasc. De o parte, scene ca *Fecioara tronând* ca *Întâmpinarea Domnului* ca *Adormirea Maicii Domnului* ca *Intrarea în Ierusalim* vădesc cultura plastică înaltă a meşterilor, familiarizarea lor cu marea tradiţie a picturii munteneşti de la *biserica Sf. Nicolae Domnesc* vădesc de asemenea, gustul pentru compoziţii clare, monumentale pentru formele frumoase pentru coloritul armonios şi somptuos. Pe de altă parte, ei lucrând mult pentru bresle le meşteşugăreşti, poate chiar pentru obştile ţărăneşti, oricum pentru păturile mai largi ale societăţii, s-au familiarizat cu gustul acestora şi, în spaţiile dintre scene rămase goale, pe stâlpi, la baza pereţilor, folosesc drept decor motive pitoreşti ale artei populare. Această îmbinare dintre religios şi profan, dintre aristocratic şi plebeu, dintre rafinamentul cel mai desăvârşit şi nota frustă de prospeţime şi candoare este ceea ce face din *ansamblul rural de la Căuşeni* un monument de artă medievală cu totul remarcabil.

Importanţa acestui monument dobândeşte o semnificaţie sporită în perspectiva faptului că, în tot cursul veacului al XVIII-lea, Moldova nu cunoaşte nimic asemănător ca valoare artistică. Istovit încă din secolul trecut, izvorul generos din care ţâşniseră minunatele ansambluri de notorietate universală din vremea lui Rareş era acum aproape secat. Abia dacă pot fi menţionate aici câteva biserici unde zugravi anonimi sau cunoscuţi, ca Anastase şi Anania, îşi încearcă puterile intimidaţi parcă de trecutul unei glorioase şcoli de pictură pe care nu o pot onora cum s-ar fi cuvenit.

Căuşeni, biserica Adormirea Maicii Domnului, *Iisus tronând*



Mănăstirea Polovragi, *Muntele Athos*

Un ansamblu demn de luat în considerație ar fi cel de la *Târgu Trotuș* atribuit uneori secolului al XVII-lea, unde a lucrat Anastase și, poate, grecul Mihalachi menționat ca trăind în 1742, în această ipoteză. Oricum, și aici a fost semnalată o influență transilvăneană stilistică și iconografică (prezența *Sfântului Cristofor*).

Alte ansambluri de pictură pot fi semnalate în Moldova la bisericile de lemn din *Doroho* (1791), din satele *Vornicen* (1785), *Vârgolic* (1794), *Rugineș ti Voinești*

Lipsa picturii murale din bisericile moldovenești încearcă adesea să-o suplinească icoanele. Acestea sunt însăși ele influențate de cele muntenești și mai ales de cele rusești care vin în număr mare de peste Nistru, odată cu strângerea legăturilor religioase și politice dintre Moldova și împărăția vecină. Un mare grup de asemenea icoane sunt cele care alcătuiesc *tâmpla bisericii Sf. Ilie* (Suceava) pictate la 1708 de zugravii moscoviți Vasili și Kiril Ulanov în stilul ambiguu academizant inaugurat în coloniа artiștilor de la Kremlin de faimosul Simon Ușakov.

Dar din Rusia nu vin numai icoane, ci și o mulțime de călugări iconari cum sunt cei care se stabilesc la Neamț împreună cu Paisie Velicikovski.

Dacă au pictat în diferite zone ale țării, într-unele dintre biserici fiind atestați documentar, ca la Căușeni, sau numai bănuiți, ca la Hodoș-Bodrog, este cu atât mai firesc ca zugravii munteni să fi fost foarte activi în Țara Românească. În adevăr, efloresceța picturii este aici, în secolul al XVIII-lea, deplină. Iar din preaplinul ei va deborda nu numai în spațiu, peste hotare, cum am văzut, ci și în timp, peste pragul secolului al XVIII-lea, fenomenul acestei proliferări fără precedent a noi putându-se întâlni și în primele decenii ale veacului al XIX-lea.

În timpul ultimilor ani de domnie a lui Brâncoveanu și a urmașilor săi imediați, tonul continuă să-l dea zugravii formați în anturajul lui Constantinos la Hurez. Însuși acesta însoțit de Simion, Hranite, Andrei și Istrate, împodobea cu fresce la 1702, *biserica mănăstirii Polovragi*. A atras atenția aici un peisaj sui-generis de pe pereții pridvorului, înfățișând în mod convențional Muntele Athos cu biserici, drumuri, copaci, coline și cu călugări, imaginea naivă ignorând total legile perspectivei.

Aceiași Hranite și Andrei, împreună cu alți doi confrați, zugrăvesc în 1706, la *schitul Surpatele* și tot Hranite, dar mereu cu alte ajutoare, puteai fi întâlnit la *Govora* și în alte locuri, în timp ce Preda, Ianache, Sima, Mihai pictau la *biserica mare de la Cozia* (1704–1705). Peste un deceniu, Preda realiza fresce la *Biserica dintr-un Lemn*, împreună cu Ianache apoi la *schitul Sărăcinești* ajutați de Teodosie și de Gheorghe.

Dintr-o generaţie mai tânără, activi în deceniile de la mijlocul veacului, sunt Grigore Ranite care pictează la *Tismana* în 1732, împreună cu Gheorghe, Tudor şi Vasile Diaconu pe care, pentru o perioadă ulterioară, l-am semnalat în Banat. Peste un an (1733), Ranite zugrăveşte *biserica din Vădeni-Târgu Jiu*, ca după aceea să treacă în Transilvania.

Toţi aceşti artişti, cu conştiinţa valorii şi a demnităţii profesionale, semnându-şi opera colectivă – individualismul încă nu funcţionează dar spre asta se merge –, fac parte din şcoala de la Hurez şi obiectivele la care-şi aduc contribuţia sunt plasate în mediul monastic. Necesitatea de a se ţine de canoane de a aplica programe inspirate din viaţă, din practicile şi istoricul monahismului mai este aici de rigoare. Cu a doua jumătate a veacului însă, când ctitorii încep să fie, în număr covârşitor, mici boieri, târgoveţi şi chiar ţărani, artistul îşi permite să-şi ia libertăţi şi să dea frâu liber fanteziei. Ceea ce în trecut era excepţie devine acum regulă.

Inovaţiile sunt de conţinut şi de formă, deopotrivă. Purtătorii lor sunt puzderia de zugraviai epocii postbrâncoveneşti, recrutaţi dintre mireni şi din cinul preoţesc (preoţi, diaconi, dascăli). Unii au rămas anonimi, dar alţii au avut grijă să-şi încondeieze numele pe ziduri. Popa Gheorghe Dima Dragomir, Rafail (călugăr), Grigore, Manole, Dinu din Craiova, Mihai din Târgu Jiu sunt dintre aceştia. Nu vom putea să le analizăm în mod individual opera. Pentru a cunoaşte mai bine categoria îl vom evidenţia cu titlul de *pars pro toto* pe unul din exponenţii lor, anume pe Radu Zugravu, menţionat deja aca activând la un moment dat în Transilvania.

Acest reprezentant al picturii postbrâncoveneşti are semnat „Radu" „Radu Zugraf" „Radu zugravu sin Mihai Zugravul" sau „Dascălu Radu zugrav", s-a născut cu probabilitate la 1740, într-o familie de zugravi, ca fiu al lui Mihai, copiii săi învăţând la rându-le, meseria de zugrav. Dacă astăzi cunoaştem destule multe amănunte despre personalitatea şi activitatea acestui artist, asta o datorăm materialului informativ cuprins în caietul său de modele. Ştie că zugravii medievali foloseau, în mod curent caietele de modele – aşa-zisele *erminii*. Ştim, de pildă, că la noi au circulat, în versiune românească, *Erminia lui*

Biserica din Călugăreasa, *Bechir Aga*

Dionisie din Furna, ca şi „podlinikurile", iar caiete de modele ne-au şi parvenit de la zugravii Stan (1734) şi Grigorie, fiind publicate recent. Nici unul dintre acestea nu este atât de complet, de bogat şi de edificator asupra activităţii zugravului cum sunt cele două manuscrise de la Biblioteca Academiei, care constituie caietul de modele al lui Radu Zugravu. Executate pe hârtie, în peniţă cu cerneală neagră sau cu sepia, peste un desen schiţat în creion, apoi colorate cu pigmenţi vegetali, uneori recurgându-se şi la laviu negru sau sepia, modelele pot fi împărţite în trei categorii: cópii după compoziţii de picturăreligioasă din Ţara Românească (cópii după gravuri şi ilustraţii de carte din tipărituri româneşti şi din arta apuseană (ex. după *Apocalipsul* lui Albrecht Dürer); şi, în sfârşit, creaţii originale.

În afară de modele, artistul a făcut, în caietele respective, şi însemnări privind întâmplări din viaţa sa sau a consemnat unele evenimente istorice, fenomene meteorologice deosebite, catastrofe (cutremure, incendii, ploi torenţiale şi impactul acestora cu monumentele de artă), cât şi unele texte liturgice, descântece, reţete de restaurare, legende, contracte, socoteli, toate acestea ajutând la conturarea unei personalităţi, a unor mentalităţi şi, în fond, a unei epoci. Perioada asupra căreia se întind aceste observaţii şi consemnări este cuprinsă între 1757 şi 1802, comportând două etape (una până la 1761 şi alta după această dată).

Ca om al vremii sale, ca produsal mediului cultural-artistic autohton, Radu Zugravu se arată foarte receptiv la ideile şi structurile artistice vechi (tradiţionale) şi noi care intră în sinteză în această

epocă. El este receptiv, de asemenea, la conţinutul cărţilor moralizatoare religioase şi al celor populare de felul *Alexăndriei*, *Pildelor filosoficeşti*, *Florii Darurilor*, *Fabulelor lui Esop*.

Caietul de modele reprezintă doar o faţetă a activităţii lui Radu Zugravu. El are şi o bogată operă de artist muralist şi de iconar. La început a lucrat împreună cu tatăl său, Mihai Zugravu, şi cu fraţii, dintre care unul, Iordache, mureşean de ciumă în 1770, la bisericile din *Brădet* (1756) şi din *Cornet* (1761).

Ca un corolar al caietului de modele trebuie privită activitatea lui Radu Zugravul a *Curţii de Argeş*, unde este chemat să restaureze picturile din *biserica Sf. Nicolae Domnesc*.

Primul ansamblu pictat de el în întregime, unde se manifestă din plin noutatea viziunii şi concepţiei sale, este cel de la *Gura Văii*, terminat în 1758. Fenomenul artistic pe care-l întâlnim la acest monument este caracteristic din mai multe puncte de vedere pentru pictura epocii. În primul rând, aici avem de-a face cu un ctitor tipic pentru vremea aceea. Gheorghe Abagiu, aşa se numea cel pe cheltuiala căruia se înălţa această biserică, era doar pârcălab de Bogdăneşti, dregătorie mărunţă, de unde modestia lăcaşului. Caracteristic este acest ansamblu şi pentru faptul că are faţadele pictate. Am arătat deja că, din preaplinul activităţii în domeniul picturii postbrâncoveneşti, ceasta debordează peste hotarele Ţării Româneşti şi peste pragul veacului al XVIII-lea. Vom adăuga că, asemenea picturii moldoveneşti din secolul al XVI-lea, pictura murală din unele întinse zone ale Munteniei şi mai ales Olteniei debordează din interior pe pereţii exterior ai lăcaşurilor. Motivaţia acestui fenomen nu are nimic în comun cu aceea care explică apariţia frescelor exterioare din nordul Moldovei. De altfel, programul iconografic diferă fundamental de cel iniţiat de Rareş şi de Macarie. Pictura exterioară din Ţara Românească aici nu cuprinde, de altfel, toată suprafaţa edificiului, ea fiind restrânsă de regulă la registrul superior al faţadelor, acoperind „spaţiul liber continuu sau ritmat de arcaturi oarbe cuprins între cornişă şi brâul median" [212].

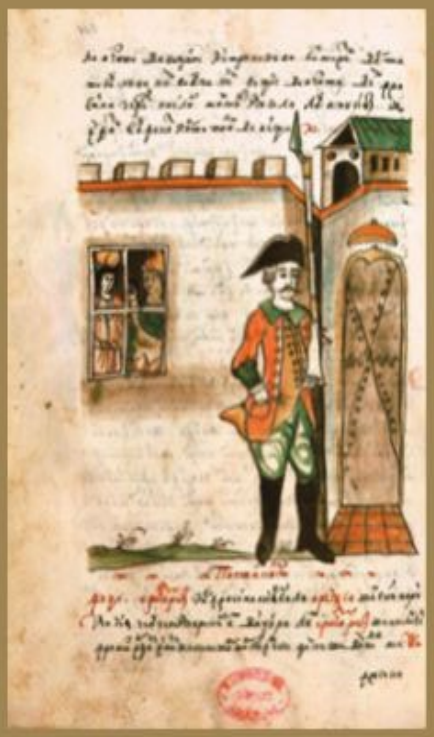
Multă vreme, din cauza caracterului rusticizant al imaginilor şi a necunoaşterii decât în linii mari a fenomenului s-a încercat marginalizarea lui crezându-se că asemenea picturi apar întâmplător, că ele ţin de arta populară şi nu de filonul principal al artei medievale româneşti. Studii recente printre care o monografie semnată de Andrei Paleolog, consacrată special fenomenului, au evidenţiat însă o amploare nebănuită a acestuia. Investigaţiile întreprinse cu acest prilej au dat la iveală peste 250 de monumente de arhitectură împodobite cu pictura exterioară [213]. În *biserica de la Gura Văii* întâlnim o pictură proaspătă, frustă, plină de atmosferă şi de spirit popular, caracteristică epocii. Pe pereţele exterior dinspre miazăzi, zugravul a pictat o admirabilă friză de portrete încadrate fiecare în câte o arcadă împodobită cu motive decorative. Dintre imagini, se detaşează *autoportretul* său o cobză în mâini şi portretele unor personaje reale ca *Ana*, gazda zugravilor în costum popular, invitând la masă, pe care sunt bucate şi băutură. Alt personaj este ctitorul în poziţie de donator, apoi urmează Ion, gazda sa, preotul satului, o tânără cu flori în mână.

Lui Radu Zugravul i se mai atribuie cu diverse grade de certitudine şi alte biserici, cum ar fi cea din *Breaza de Sus* (1777), cea din *Ţigăneşti-Slobozia* de la marginea Bucureştiului, cea din *Cartiu* (jud. Gorj), unde are un frumos *autoportret*, cea din *Hălmagiu* (jud. Arad), menţionată deja şi asupra căreia unii cercetători îşi exprimă îndoiala [214], precum şi unele icoane.

Cunoaştem astăzi multe alte nume de zugravi care ar putea ilustra tipul reprezentat de Dascălul Radu. Trei dintre ei (printre care fraţii Niţă şi Avram) i-au continuat caietul de modele. Îi mai cunoaştem pe Oprea „ot Craiova", pe Radu, Stroe şi Constantin, de la Valea (jud. Argeş) pe Manole şi Dinu, autori ai picturii de la *Câineni* (1808), şi pe mulţi alţii.

Adevărate predici moralizatoare, imaginile au adesea ca temă *Thanatos*. Uneori ideea morţii îmbracă forme subtile ca *Ceasurile solare* ca *Roata vieţii*, moartea fiind zugrăvită pe multe biserici ca un *memento mori*, purtând coasa şi călărind în galop peste sufletele secerate, cum întâlnim la *Fârtăţeşti*, unde a pictat Ilie Zugravul Teişanul.

Critica socială nu lipseşte nici ea din preocuparea zugravilor care, în cadrul scenelor cu *Judecata de Apoi*



PETRACHE LOGOFĂTUL *Ilustrație la* Erotocritul

PETRACHE LOGOFĂTUL *Ilustrație la* Erotocritul

NĂSTASENEGRULE *Ilustrație la* Alexăndria

NĂSTASENEGRULE *Ilustrație la* Alexăndria

pun în mod figurat la stâlpul infamiei tot felul de păcătoşi. Astfel, la *biserica din Pietroşiţa* este înfăţişat un boier lacom şi hrăpăreţ (1767).

Şi totuşi, admiraţia ne este cel mai mult atrasă de galeriile de portrete, gen în care tocmai acum şi aici se consumă acel pas necesar, indispensabil, dintre portretul votiv medieval şi cel de şevalet al aşa-zişilor noştri „primitivi" din a doua pătrime a secolului al XIX-lea.

Procesul de „laicizare" observat în pictura murală contaminează şi icoanele. Se răspândeşte acum aşa-zisul tip de icoană „biografică", în care figura sfântului este încadrată de mici scene zugrăvite pe marginea panoului şi reprezentând episoade din viaţa sfântului respectiv. O astfel de icoană este ceea de la Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti, reprezentându-l pe *Sf. Ilie*.

Ceea ce caracterizează stilistic icoanele secolului al XVIII-lea este şi o înclinare spre arhaism şi rusticizare. Fenomenul este cel mai uşor reperabil în Transilvania unde îl constatăm însoţit de apariţia icoanelor pe sticlă şi de o eflorescenţă fără precedent a gravurii ţărăneşti, domenii ale artei naive pline de o deosebită savoare.

În lipsa gravurii şi a icoanelor pe sticlă, în Ţara Românească şi Moldova se continuă împodobirea manuscriselor. Este drept că, de când se răspândise tiparul, copierea textelor laice şi religioase cunoscuse un declin. Dar tiparul nu putea face faţă nevoilor crescânde de literatură şi neostoita râvnă a copiştilor avea să dea la lumină manuscrise înfrumuseţate cu frontispicii, cu iniţiale ornate şi chiar cu imagini figurative. Interesul copiştilor se deplasează de la textele religioase spre cele laice. Se află tradusă şi circulă acum o întreagă literatură de origine orientală şi occidentală. Printre cărţile copiate, remarcăm romanele cavalereşti (*Alexăndria, Istoria Troii, Istoria lui Imberie, Istoria lui Erotocrit, Filerot cu Antusa, Polition, Esopia, Halima, Varlaam şi Ioasaf, Etiopica, Iliodoru*).

Sunt numeroşi copiştii de talent care au migălit cu pana înmuiată în vopsele pe paginile acestor manuscrise. Îi menţionăm pe Costea Dascălu care semna ilustraţia la *Esopia*, în 1703, apoi pe Gheorghe din Târgovişte, pe Agapie din Chişinău, pe Alexandru Ciohoranu care semna ilustraţia la *Iliodoru*, pe Enache din Tighina, ilustrator al *Alexăndriei*, pe Chiril Dascălul şi pe Matei Piersiceanul, ambii ilustratori ai romanului *Filerot şi Antuza*, pe Ioanichie Sion de la Neamţ, pe Mihalache vătaf de plai, pe Ilarion de la Bistriţa şi pe Acachie de la Căldăruşani – toţi copişti de cărţi populare.

Un miniaturist de talent este Dionisie din Pietrari, autorul unui *Cronograf*, al unor „pomelnice", al unor „condici" şi al altor scrieri, în unele dintre ele, în afară de frontispiciile ornamentate cu flori şi insemne heraldice, strecurând şi câteva scene cu voievozii, contemporani tronând în interioare luxoase.

Desigur, nu toate lucrările create în această perioadă de evident regres al artei miniaturistice ne pot reţine atenţia. Există însă două manuscrise care ies din comun şi concentrează la un nivel maxim calităţi de stil cele conferă cu adevărat nimbul unor lucrări de artă nu numai reprezentative pentru genul respectiv şi pentru epoca în care au fost realizate, ci şi în sine, datorită capacităţii de invenţie, fantezie şi simţului decorativ al artiştilor, ca şi caracterului laic şi puternice ancorări în realitate a operei lor. Cei doi pe care îi avem în vedere sunt logofătul Petrache şi Năstase Negrule, primul ilustrator inspirat al *Erotocritului*, iar cel de al doilea al *Alexăndriei*.

Erotocritul, operă literară scrisă în secolul al XVII-lea de poetul grec Vincenţiu Cornaro, este un roman de dragoste între Polidor şi Aretuza, tradus în limba română în două versiuni şi în mai multe copii. Pentru calităţile excepţionale ne interesează însă numai ceade la Biblioteca Academiei Române (mss. 3514), realizată la Bucureşti, în 1787, de către logofătul Ioniţă şi ilustrată de către logofătul Petrache. Artist în toată puterea cuvântului, acesta a ştiut să îmbrace povestirea evocată într-un veşmânt plin de pitoresc şi de savoare. În loc să se documenteze asupra epocii şi universului evocat, el a transpus acţiunea romanului în contemporaneitate, folosindu-se de ea pentru a ne da un grupaj de imagini ce vorbesc despre realităţile de la sfârşitul secolului al XVIII-lea fanariot. Astfel, personajelor de roman el le substituie chipuri de oameni în costumele epocii, cu işlicuri şi giubele, iar când este vorba despre ostaşii din gardă, aceştia poartă uniformele de husari ale armatei austriece. În işlic şi giubea se înfăţişează logofătul

GRIGORE ZUGRAVUL *Nicolae Mavrogheni împărţind daruri*

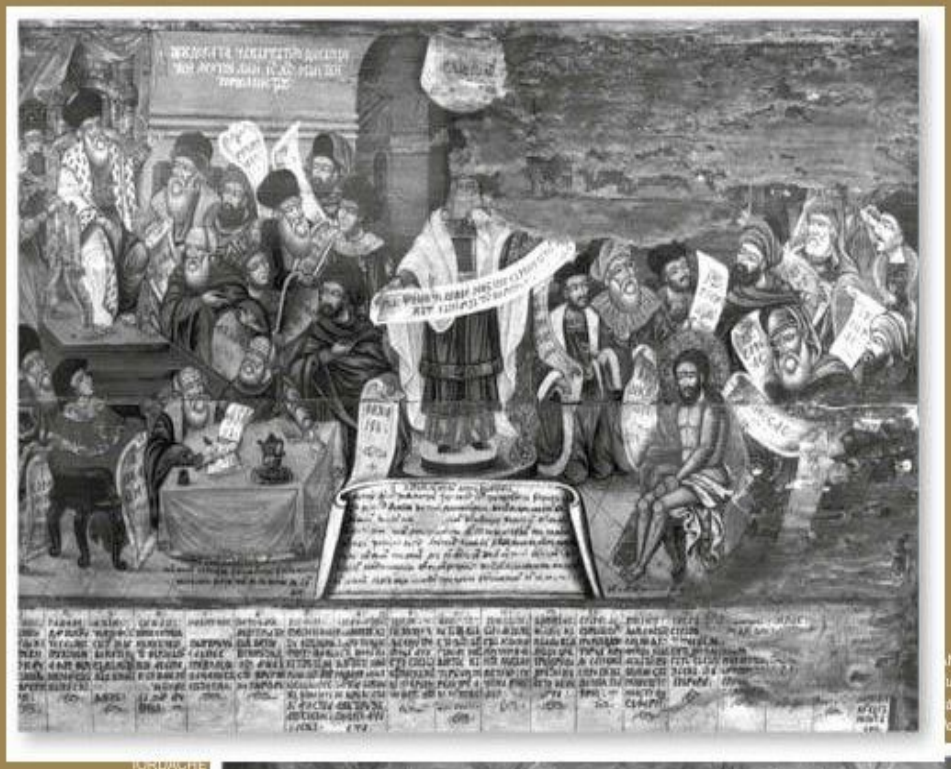
Petrache într-un autoportret ca autor al ilustraţiilor, semnă că avea asemenea atâtor alţi artişti ai vremii, conştiinţa valorii sale.

Cu totul original este şi Năstase Negrul care ilustrează, în 1790, la Iaşi, *Alexăndria* Felul cum împleteşte fantasticul peripeţiilor prin care trece eroul său cu realităţile observate pe uliţele laşilor conferă imaginilor un farmec deosebit, de apreciat fiind şi stilul elegant, linia subţire cu care caligrafiază peisaje fantastice şi personaje alungite reuşind să evoce o atmosferă de Orient fabulos.

Înainte de a se încheia şi a transmite ştafeta către epoca modernă, secolul al XVIII-lea mai elaborează un gen de pictură pe care l-am numi cu o arecare îngăduinţă compoziţie istorică. Am zis cu îngăduinţă deoarece operele de acest gen mai păstrează caracteristicile icoanelor, în afară de evenimentul istoric real, evocat pe panoul pictat, aflându-şi loc şi elemente convenţionale ale supranaturalului. Ceea ce va perpetua încă multă vreme chiar şi în plin secol al XIX când un Tattarescu în cunoscutul tablou *Deşteptarea României* va acorda un spaţiu ampl u divinităţii care, într-un limbaj alegoric întârziat, era invocată să sprijine emanciparea ţării sale.

Întorcându-ne la sfârşitul secolului al XVIII-lea, tabloul la care ne gândim este cel al lui Grigore Zugravul Frujinescu reprezentându-l pe domnul fanariot *Nicolae Mavrogheni împărţind daruri*. În acest tablou de şevalet, unul dintre primele în pictura românească, executat în 1789 (nu luăm în consideraţie lucrări din mediile săseşti din Transilvania), voievodul pomenit este înfăţişat tronând încadrat de dregători şi aipe care-i miluieşte cu munificenţă, fiind asistat în registrul superior al compoziţiei de personajele sacre care întruchipează divinitatea.

Vom insista mai mult asupra lui Mavrogheni deoarece de anii domniei lui sunt legate unele evenimente cu un oarecare ecou în arta Ţării Româneşti angajată pe calea modernizării. Acest domn extravagant şi capricios, pe care, într-o cronică rimată sub numele de *Poveste mavrogheneasc*ă, căpitarul Hristache îl prezintă ca pe o „poznă a firii", este foarte reprezentativ pentru tipul de fanariot din ultima parte a epocii, aservit total Porţii, punându-tot felul de biruri şi trăind într-un lux deşănţat. Ştim din relatările lui Ion Ghica, dar şi dintr-un desen în culori al lui Paulus Petristch că, „după prânz, răsturna într-o caleaşcă poleită trasă de patru cerbi cu coarnele de aur (poleite) ieşea la plimbare înconjurat de ciohodari [...] de arnăuţi şi de soitari..."[215]. Fost staroste de piraţi, apoi dragoman al Porţii, el a fost pus în scaunul Ţării Româneşti în locul lui Suţu, la 1776. Inaugurându-şi politica de spoilerea ţării, ajutat de doi ciraci ai săi, Perticari şi Turnavitu, nou venitul a luat dregătoriile vechilor boieri şi a purces să acorde, contra plată, mici ranguri boiereşti unor oameni noi pe care urma să-i aibă ca aliaţi ai domniei. Bizarul personaj, asemenea lui Caligula, aplica noua tactică



ANONIM
udecatacea
ărsătoare
e sânge

IORDACHE
VENIER
Divanul lui
Nicolae
Mavrogheni

începând cu propriul său cal, numit Talambaș, pe care-l îmbrăcă în caftan de clucer. Apoi, cum ne povestește pitarul Hristache în cronica pomenită, „Mai află un vicleșug/ Să-ii ia cu alt meșteșug/ Și-ncepu a seporni / Spre ceimici a-i boieri/ Făcând pe unii șetrari/ Pe alții pitari, serdari/ Casă vază ce i mai mari / Să să-ndemne a da bani / Apoi de-aci să te ții / Și să mai vezi boierii / Alergând care de care/ Să ia caftanul mai mare / Măturând tot de prin casă/ Și dându până la cămașă / Numai și numai să fie / În rândl-arhondologie / Să nu rămâie mai jos / Decât un altul mai prost/ Chiar se puneași țăranii / De da cu duiumul banii / Și care nu-ți trecea-rgând/ Vedea caftan îmbrăcând"[216].

Am redat acest pasaj pentru că aruncă lumină asupra epocii fanarioteși asupra rostului nou atribuit acum artei: acela de a proslăvi în scop propagandistic nedisimulat faptele comanditarului, căci în anumite privințe, pe plan cultural, Mavrogheni se arată a fi un promotor consecvent al artei. De numele lui este legată activitatea unui artist care inaugurează de fapt pictura modernă propriu-zisă. Este vorba despre Georgio (Iordache) Venier, venețian la origine, care la 22 august 1786 era însărcinat de Mavrogheni „să vie pe la toate mănăstirile de obște, din fiecare județ, unde să aibă a dregeși a îndreptachipurile ctitorilor pe unde vor fi stricate"[217]. Urmărindu-i activitatea, Pavel Chihaia a identificat intervenția acestui, arhi-zugrav "în tabloul votiv din *naosul bisericiCetățuia* din satul *Stoenești-Muscel*, unde, alături de voievozii Radu Negru și Nicolae Alexandru din secolul al XIV-lea, își pictează și propriul chip ca și pe cel al ucenicului său, Neagu"[218].

În anul următor (1787), ca urmare a schimbărilor survenite în practica artistică, a intervenit o restructurare de importanță crucială și pe plan organizatoric. Așa-zișii „zugravi de subțire", cum erau numiți pictorii, s-au constituit într-o breaslă proprie, diferențiindu-se astfel de „zugravii de gros" unde intrau toți cei care lucrau cu vopselele, inclusiv năcașii, boiangiii, zugravii de firme. Starostea breslei nou create, arhi-zugrav, altminteri spus, a devenit tocmai lordache Venier, ducerea la bun sfârșit a sarcinii încredințate lui de Mavrogheni părând a-și fi avut rolul ei în alegerea sa. Dar și calitatea picturii sale îl îndreptățea să conducă breasla dacă avem în vedere tabloul în ulei – singurul pe care-l cunoaștem – reprezentând *Divanul lui Nicolae Mavrogheni*. Cunoscut doar dintr-o copie, căci originalul se află la Constantinopol, acest tablou întrunește pentru prima dată la noi, însușirile unei opere de pictură modernă. Cași în tabloul lui Grigore Zugravul, domnul fanariot tronează în costum de ceremonie încadrat de o parte și de alta de boierii divaniți îmbrăcați în giubele multicolore. Spre deosebire de tabloul lui Grigore Zugravul, cel al lui Venier nu mai prezintă însănici un fel de convenție. Mai mult, pictorul – școlit probabil în orașul său de baștină, la Veneția, de unde ne vor veni în secolul următor și alți artiști – cunoaște perspectiva și o aplică în redarea pavimentului din sala tronului.

În afară de aceștiartiști cu identitate precisă se afirmă acum la sfârșit de veac și anonimi. Îi semnalăm pe cei care au creat tablouri cum este *Judecata de apoi* sau *Vărsătoare de sânge*, compoziții cu numeroase personaje în care este imaginată, după unele indicii, o scenă religioasă cu caracter apocrif.

După mai bine de două sute de ani de trecere de la medieval la modern, arta românească a putea în sfârșit să pășească într-un nou stadiu al evoluției ei. Tabloul pictat de Giorgio Venier nu poate fi luat ca *pars pro toto*. Trecerea la noua fază nu s-a produs pe un front larg decât în secolul al XIX-lea, bachiar și acum – cel puțin în primele lui decenii – persistând formele ambigue, dar atestatul de maturitate era obținut. Experiențe de acest gen sevor generaliza și arta românească va trece, odată cu pragul cronologic al secolului, un prag mult mai important: acela al artei moderne - capitol esențial în sistemul de periodizare a istoriei sale.

Arta românească modernă

SECOLUL AL XIX-LEA – PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

DERULAT cu o lentoare exasperantă de-a lungul unei perioade de tranziţie ce a durat mai bine de două secole procesul trecerii de la arta medievală la cea modernă era, la începutul veacului al XIX-lea, un fenomen în linii mari consumat pe tot întinsul pământului românesc. Chiar dacă, colo se mai perpetuează forme ale vechiului, în virtutea inerţiei rezistenţelor dovedindu-se deosebit de tenace, ele sunt oricum condamnate de istorie şi clasate la capitolul fapte revolute. Evul modern era inaugurat şi înaintarea lui impetuoasă nu mai putea fi stăvilită, oricât de obstinate se arătau forţele potrivnice.

Folosit în mod curent în periodizarea istoriei artei, literaturii şi culturii în general, conceptul de *modern* este înţeles ca un atribut definitoriu pentru creaţia preponderent laică, de orientare occidentală ce se instaurează treptat în locul celei vechi, medievale, de esenţă precumpănitor religioasă. Ca şi în celelalte ţări din estul continentului european (Grecia, Bulgaria, Serbia, Rusia) aflate secole de-arândul în sfera culturii de factură bizantină, aceasta târtănouă, modernă, n-a apărut nici întâmplător şi nici din dorinţe subiective oricât de puternice şi de benefice ar fi fost acestea. Ea este, dimpotrivă, rezultatul întregii dezvoltări istorice a societăţii româneşti şi n-o putem înţelege decât în cadrul procesului de modernizare urmat în ansamblul ei, proces la baza căruia s-au aflat adânci prefaceri în însăşi structura social-economică a ţărilor respective.

Se ştie că, datorită condiţiilor istorice specifice, societatea românească, în special cea din principatele de la sud şi est de Carpaţi, a intrat pe deplin în epoca modernă cu o mare întârziere faţă de Occident – abia după ce a trecut pragul secolului al XIX-lea, aşa-zisul „secolul naţiunilor". Cauzele au fost interne, dar şi externe. Îndelungata dominaţie otomană a constituit o frână puternică ce a încetinit mult destrămarea orânduielilor feudale şi procesul de modernizare. Dar către sfârşitul perioadei de tranziţie amintite, procesul respectiv se înteţeşte, timpul începe parcă să se grăbească şi „bolnavul Imperiul Otoman, acel „bolnav al Europei" despre care se vorbea în cancelariile şi în cercurile diplomatice ale timpului, se afla el însuşi într-o criză insolubilă, mai ales în urma necurmatelor războaie cu Rusia, oricât de îndârjită avea să se arate rezistenţa forţelor retrograde, acestea n-au mai putut ţine piept, de la o vreme, forţelor noului. Momente de referinţă cu consecinţe hotărâtoare în istoria României au fost, pe plan extern, tratatele de pace încheiate la Kuciuk Kainargi (1774) şi la Adrianopol (1829) între Rusia şi Turcia. În urma acestor tratate, ţările române acced treptat la o mai largă autonomie în cadrul sistemului de vasalitate politică şi economică faţă de Poarta Otomană şi la un statut juridic favorabil schimbărilor de structură şi liberalizării comerţului deoarece, prin aplicarea unor lovituri severe monopolului turcesc, capătă un viu impuls producţia de mărfuri şi schimbul de produse – elemente generatoare ale unor relaţii capitaliste incipiente care vor antrena inexorabil prefaceri profunde în conştiinţe, în mentalităţi şi, fireşte, în cultura spirituală, inclusiv în arta epocii. Acest proces schiţat sumar de noi este grăbit la un moment dat de un puternic factor intern. Avem în vedere amplă mişcare cu caracter

social şi naţional care este mişcarea revoluţionară a lui Tudor Vladimirescu, menită să radicalizeze unele contradicţii şi să polarizeze forţele aflate în acţiune. Forţe ce se vor înfrunta şi în următoarele decenii, sfârşind prin a deveni protagoniste ale unei alte revoluţii – cea de la 1848, de o şi mai mare amploare ea cuprinzând multe ţări ale Europei, inclusiv Imperiul Habsburgic căruia îi fuse se încorporată şi Transilvania. Cât priveşte acest teritoriu românesc scenariul trecerii spre epoca modernă a fost aici uşor diferit. Spre deosebire de Imperiul Otoman, ce impunea Ţării Româneşti şi Moldovei un ritm extrem de lent pe calea propăşirii şi emancipării, ocupaţia austriacă favorizează o modernizare a structurilor mai rapidă. Una dintre consecinţe devenită la rândul ei şi cauză a accelerării schimbărilor în toate sferele culturii, este Şcoala Ardeleană – mişcare cu un puternic impact în procesul de forjare a conştiinţei naţionale româneşti, în special prin scrierile istorice şi filologice ale corifeilor Gheorghe Şincai, Samuil Micu şi Petru Maior.

Orientarea spre Occident tinde acum să se generalizeze. România devin tot mai receptivă la ideile fertile ale Iluminismului. Vocaţia europeană a culturii româneşti începe să se manifeste în mod plenar. Nici în Evul Mediu, şi mai ales în veacurile lui de sfârşit, ţările române n-au fost cu totul izolate de Apus. Comunitatea de obârşie şi de interese cu popoarele europene n-a fost de fapt niciodată uitată de români şi, pe cât condiţiile istorice şi structurile economico-sociale au permis-o, ei şi-au adus o contribuţie originală şi importantă la făurirea culturii continentului. Departe de a fi un fenomen de mimetism sau un conglomerat de elemente eterogene împrumutate, cultura românească se prezintă ca o sinteză spirituală majoră între cele două mari arii ale civilizaţiei europene, trăsăturile ei fiind definite nu numai de poziţia geografică, dar şi de dubla ei apartenenţă la grupul limbilor romanice, pe de o parte, şi la religia ortodoxă, pe de alta. Aşa se face, de pildă, că, în plin Ev Mediu, respingând Reforma luteranăsau pe cea calvină în măsura în care ea dăuna fiinţei noastre naţionale, am reţinut din ea principiul culturii în limba poporului, înscriindu-ne, astfel, în curentul european al momentului istoric respectiv prin traducerea şi tipărirea primelor cărţi în limba română. Acest act, remarcat încă de Lucian Blaga şi subliniat recent de istoricul literar Dan Zamfirescu, este doar un exemplu de felul cum s-a produs sincronizarea culturii româneşti cu cea europeană. Asemenea exemple de consonanţă şi de sincronizare cu Occidentul, demonstrând nu numai conştiinţa europeană a culturii româneşti, dar şi originalitatea mesajului ei în concertul respectiv, sunt fără număr în literatura şi arta medievală.

Şi totuşi, la începutul secolului al XIX-lea, în această privinţă intervine ceva nou. Forţa de gravitaţie spre Occident, constatată şi în trecut, devine acum covârşitoare. Ideile Iluminismului, iar apoi Revoluţia Franceză, care le vehiculează, nu puteau să nu aibă un puternic impact şi asupra societăţii româneşti, determinând aici cunoscutele mutaţii ce aveau să ducă la înlocuirea, în bună parte, a vechii gândiri teologale cu cea raţionalistă, pragmatică şi realistă, specifică burgheziei în ascensiune. Ca pretutindeni, afirmarea acestei noi clase a fost însoţită de mutaţii şi prefaceri ce s-au operat în toate structurile societăţii. În aceste condiţii, noile forţe motrice – burghezia în primul rând, dar şi anumite elemente ale boierimii mici şi mijlocii interesate în promovarea unei agriculturi moderne, scăpate din teascul servituţilor medievale – duc o luptă tenace împotriva vechiului regim. În locul prejudecăţilor de tot felul, încep să prindă rădăcini ideile liberale umaniste, iar în sânul unor cercuri mai radicale se impun idei pe care le rezumă deviza, dreptate şi frăţie", înscrisă pe steagul revoluţionarilor români ca un echivalent al mai vechii devize „liberté, egalité, fraternité", căci, fără îndoială, promovarea cu vigoarea noilor prefaceri sub presiunea cărora vechea rânduire ajunge la dizoluţie şi în cele din urmă sucombă s-a datorat în primul rând avântului general pe care l-capătă acum lupta de eliberare naţională şi socială.

Deghizată sau făţişă, paşnică sau violentă, lupta revoluţionarilor români a avut obiective precise. Aşa cum au fost clar formulate în Proclamaţia de la Islaz, acestea vizau abolirea tuturor privilegiilor feudale, eliberarea ţăranilor clăcaşi de servituţile feudale şi împroprietărirea lor cu pământ, eliberarea robilor ţigani, egalitatea cetăţenilor în faţa legilor, unirea provinciilor locuite de români într-un singur stat naţional, cucerirea independenţei şi altele. Menţionăm toate aceste comandamente deoarece ele vor răzbate impregnând şi, până la un punct,

chiar condiţionând toate formele de manifestare de pe tărâmul ideologiei şi culturii. Mai trebuie arătat că, în timp ce unele instituţii existente şi în trecut doar se modernizau, altele luau fiinţă abia acum. Învăţământul în limba maternă, teatrul în limba română, diferitele ramuri ale ştiinţei, publicaţiile de presă, muzeele sunt dintre acestea din urmă.

Apropierea de apusul Europei despre care am vorbit se face pe diferite căi. Se continuă, de pildă, fenomenul paradoxal constatat de-a lungul epocii fanariote, când valorile occidentale erau vehiculate la noi prin intermediul limbii greceşti şi când, cum constată George Călinescu, „de foarte multe ori, autorii francezi şi italieni ne-au sosit prin Arhipelag"[219]. Aşa s-a întâmplat cu o mulţime de opere literare de Ocellus, Gessner, Voltaire, Alfieri, Molière, Gracian, Beccaria, Goldoni, Milton (care au circulat la noi în original sau în greacă) unele fiind tălmăcite şi în româneşte. De ajuns să spunem că, paralel cu încurajarea literaturii originale, simptomatică fiind în acest sens cunoscuta chemare a lui Ion Heliade-Rădulescu, pentru completarea unei biblioteci literare cât mai cuprinzătoare într-un singur deceniu (1830–1840) sunt la Bucureşti 90 şi la Iaşi 27 de cărţi traduse din limbile greacă (franceză, germană etc.

Jurnalele la care se abonează boierii sunt şi ele o cale de pătrundere a ideilor luministe şi liberale din Apus. *Le journal encyclopédique*, *Le journal de Francfort*, *La Gazette de Vienne*, *Notizie del Mondo*, *Mercure de France*, *Le Journal Littéraire*, *Almanach des Dames* sunt doar câteva din publicaţiile în lectura cărora se cufundă, sorbindu-şi în acelaşi timp cafeaua, boierii din principate. Pe tărâmul presei, sunt de luat în consideraţie şi publicaţiile autohtone. După încercări cum a fost apariţia efemeră la Iaşi, a gazetei *Courier de Moldavie* şi după alte intenţii nerealizate din Transilvania, în 1829 îşi începe apariţia regulat periodicile *Curierul românesc* al lui Heliade-Rădulescu, la Bucureşti, şi *Albina românească* a lui Gheorghe Asachi, la Iaşi.

Legată de traducere şi de lectura jurnalelor este de reţinut îmbogăţirea limbii, mai ales sub aspectul lexicului care este puternic neologizat, de către corifeii Şcolii Ardelene apoi reprezentanţii curentului latinist împingând adesea fenomenul până la exagerări groteşti, ridicole.

Nu este de neglijat în aprecierea factorilor care grăbesc orientarea spre Occident a portul călătoriilor de plăcere, de curiozitate şi mai ales de studii. George Călinescu menţionează o călătorie a „Pariş" a bătrânului ban Dudescu şi cazul unui oarecare Ioan Serafim care susţine, la 1815, tot în capitala Franţei, o teză de doctorat în medicină[220], ca să nu mai vorbim de aventura intelectuală cu totul excepţională pe care o întreprinde în Apus Dinicu Golescu, dându-ne cu acest prilej şi un memorial de călătorie plin de naivităţi şi de savoare.

Vine apoi printre factorii occidentalizării unul de mare importanţă, anume teatrul. Societatea românească medievală cunoscuse bine reprezentaţiile cu caracter popular date de peh livani, scamatorii din bâlciuri, de păpuşari, ca şi „Irozii", „Căluşarii" etc. De astă dată, ea a făcut însă cunoştinţă şi cu teatrul modern, apreciind mult această artă pentru că, „dărăpănă prejudeţele". Cele dintâi reprezentaţii au fost date de trupele străine aflate în turneu, dar, la scurt timp, lor le-au urmat spectacole în limba română. Primul a avut loc în Moldova, la 1816, cu idila pastorală *Mirtil şi Chloe* de Asachi, în timp ce, în Muntenia, începutul l-au făcut spectacolele din 1818–1819, date de elevii lui Gheorghe Lazăr, o activitate dramaturgică mai bogată des făşurându-se ulterior, la Bucureşti, la aşa-zisul teatru de la Cişmea au Roşie. Şi pentru pregătirea actorilor şi muzicienilor se întreprinde ceva. Instituţii ca Şcoala Filarmonică din Bucureşti, înfiinţată în 1833, şi Conservatorul filarmonic-dramatic din Iaşi, fondat la 1836, au tocmai o astfel de destinaţie.

Printre vizitatori sunt nu numai trupele de teatru. Străinii vin în număr mare şi ca preceptori, ca profesori, ca bucătari, ca grădinari, ca secretari, ca arhitecţi, ca pictori (asupra acestora din urmă vom reveni în amănunt), valul emigranţilor stârnit de Revoluţia Franceză atingând şi ţărmurile noastre.

Ar mai fi de menţionat o fiţerii armatei ruse, contaminaţi şi ei de cultura şi moravurile occidentale care în trecere prin ţările române, pe timpul campaniilor militare, devin, la rândul lor, modele de imitat. Şi astfel, vedem cum, treptat, încă din primele decenii

ale secolului al XIX-lea, burghezia în formare şi odraslele boierimii liberale întoarse de la studii din Apus încep să adopte modul de viaţă occidental, să se orienteze spre aspectele de civilizaţie şi spre bunuri culturale ce ţin de cugetare şi de sensibilitatea omului modern. Renunţând la formele de viaţă patriarhală de tip oriental, oamenii încep să-şi schimbe chiar locuinţele, mobilierul, îmbrăcămintea, tabieturile, cu un cuvânt, gusturile.

Un călător străin, Sir Robert Ker Porter, în principate, era entuziasmat în 1820, de ceea ce constată în materie de emancipare şi lux la Bucureşti şi la Iaşi. „Femeile – scrie Porter –, în rochiile lor de modă străină sunt cam ieşite frumoase de din Paris; boierii sunt foarte luxoşi aici (la Bucureşti, n. a.), dar laşii par încă şi mai mândri decât Bucureştii, cu balurile lui strălucitoare. Orice la curtea voievodului Moldovei (Mihail Suţu, n. a.) seamănă mai rafinat şi mai splendid decât la ruda lui din Valahia (Alexandru Suţu, n. a.) Boierii trăiesc într-un lux şi într-o strălucire care cu greu ar putea fi întrecute în oricare altă capitală din Europa. Balurile şi petrecerile cu rochiile presărate cu pietre scumpe ale doamnelor, întrec orice închipuire, 700 caleşti de Viena ies duminicile şi sărbătorile pe Pod îndreptându-se către Herăstrău, Filaret, Colentina" [221].

Este drept, în vremea zaverei, eteriştii lui Ipsilanti şi panduriii lui Tudor vor întrerupe acest curs, mulţi boieri luând calea exilului şi avuţiile lor fiind spulberate de răzvrătiţi, apoi de armatele turceşti.

Dar după o perioadă de austeritate, cursul spre modernizarea traiului a fost reluat. În Ţara Românească tonul acestor schimbări îl dădin nou Curtea. „După Kiseleff, înfăţişarea Curţii noastre se schimbă cu totul. Vântul începuse să bată din Apus, gonind vechile numiri, vechile costume" [222]. Mai ales după ce, în 1837, casa lui Dinicu Golescu de pe Podul Mogoşoaiei devine palat domnesc, Alexandru Vodă Ghica trece la un mod de viaţă şi la o etichetă de curte ce ţine să le imite pe cele de la marile curţi europene. Mai întâi a fost schimbat mobilierul care era „aproape în întregime din stil Empire având câteva bucăţi de toată frumuseţea [...] între care un «lavabo» făcut pentru împărăteasa Josefina adevărată piesă de muzeu, în întregime de cristal" [223].

Mai sunt menţionate, ca împodobind pereţii, patru Gobelin-uri ce înfăţişau *Ambasada siameză la curtea lui Ludovic al XIV-lea*. Domnitorul însuşi „odată suit pe tron, îşi rase barba, îşi lăsă favoriţi ca să semene cu ţarul Nicolae şi umbla fie îmbrăcat «nemţeşte», fie în uniformă de şef al armatei, croită după model rusesc şi având o mantaca căptuşită cu atlaz alb" [224].

Balurile de aici sunt şi ele la înălţime. Un cronicar oficial îl descrie pe cel din 2 iunie 1839: „Era apusul soarelui când, deodată, o lumină mare a ocolit Palatul. Acolo era întocmit un bal strălucit: decoraţiile din lăuntru, cele de organtin şi verdură, pe toţi i-au pus la mirare; toate înfăţişau un ce magic şi înveselitor, încât pricinuia o uimire plăcută. Muzica ce armonios înveselea pe deosebitele persoane ce întocmeau această strălucită petrecere. Bufetul avea cele mai delicate şi tecnice (sic!) lucruri, pe câtă fineţe a meşteşugului până azi au putut născoci, şi poame de tot felul, câte timpul produce în Prinţipat şi afară [...] Prin oraş, luce aluminile celemeşteşugite şi decoraţiile, Podul Mogoşoaiei era strălucitor, toate curţile Puterilor străine precum şi casele cele mai boiereşti era preafrumos iluminate" [225].

Ceea ce nu înseamnă că nu aveau loc şi scene nostime ce trădau inerţia şi rezistenţa faţă de nou chiar în rândurile celor mai înclinaţi să adopte eticheta şi confortul modern. Astfel, pictorul maghiar Barabás Miklós care ne va vizita, în 1831–1833, Bucureştiul, ţinând aici un jurnal în care va consemna cu vervă observaţii asupra obiceiurilor şi întâmplărilor mai deosebite, va relata şi „scena hazlie la care asistă odată, la o recepţie, când vreo zece boieri, cu joben ul în cap şi în fracuri stăteau turceşte, pe jos, lângă scaunele venite din Apus" [226].

Deosebit de radicale sunt schimbările din domeniul culturii, al literaturii şi artei. Se va putea constata de acum înainte un serios efort al culturii româneşti de a se alinia şi de a se sincroniza cu tot ce era mai avansat în Europa Apuseană şi Centrală, iar în unele privinţe şi în Rusia, mai ales în arhitectură. Stilurile ce se succed în Apus, tehnicile folosite acolo, printre altele pictura de şevalet, aşa cum o săvedem, genurile acesteia, sculptura monumentală, graficaetc., toate îşi dobândesc dreptul de cetate şi în România. Ba, pentru a se recupera întârzierea, vor fi arse etape,

sevor produce uneleaglutinări, diferitelecurente, în loc să se afirme consecutiv, se vor suprapune, uneori coexistând şi chiar confundându-se unelecu altele. Cel puţin pentru o primă fază – sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, când societatea românească rămâne totuşi în linii mari captivă sistemului de relaţii feudale – literatura şi arta, cultura în general au un caracter ambiguu. Zămislirea noilor forme de artă este adesea şovăielnică. În virtutea inerţiei, multe forme vechi dăinuie şi după ce şi-au pierdut fondul de odinioară, în timp ce forme noi se impun fără a dobândi şi conţinuturi corespunzătoare, fără a fi pe deplin asimilate şi adaptate la condiţiile specifice locale. O notă de eclectism, de experienţă nedusă până la capăt ne întâmpină adesea atât în arhitectură, sub forma unor construcţii hibride stilistic, cât şi în pictura portretistică sau în literatură unde avem de-a face, cum bine s-a arătat, cu „Luminişti în anteriu şi giubea" de felul lui Conachi. N-au lipsit nici cazurile când, datorită nestăviliteidorinţe de sincronizare cu lumea modernă, datorită poate şi modei ce-şi are legile ei universale, fără a se aştepta totdeauna maturizarea condiţiilor interne, generatoare ale schimbărilor calitative, acestea au survenit artificial, pe cale administrativă, ajungându-se la ceea ce s-a numit la un moment dat „formă fără fond". Oricum, în starea în care le găsim în pământenite pe teritoriul României, fenomenele de artă, chiar dacă îşi au câteodată modelele în altă parte, se depărtează mult de acestea, uneori într-atât încât aspectele de originalitate nici nu mai îngăduie să fie identificată sursa de la care s-a pornit. Este cazul clasicismului, curentul ce domină primele decenii ale secolului al XIX-lea, după ce infiltrări timide ale lui avuseseră loc încă de mai înainte.

Spre deosebire de celelalte curente europene pe care, cu excepţia Transilvaniei, ţările române le acceptaseră într-un mod specific, foarte original, în forme ambigui, am putea spune că neoclasicismul, ca şi alte curente ce-i vor urma, îmbracă aspecte mai apropiate de modelele din afară. Ajută la aceasta condiţiile pentru receptarea modului de gândire modern, pe cale de a fi create. Aşa se face că, spre deosebire, de pildă, de baroc care exprima în general ideologia bisericească. Contrareformei în ofensivă şi pe cea a marii aristocraţii, neoclasicismul s-a afirmat ca un curent aparţinând prin excelenţă burgheziei şi boierimii liberale, exprimând nevoia de ordine, de logică, de raţiune, ca şi aspiraţia spre virtute şi ideal a acestei clase. De aici şi caracterul de reacţie, uneori violentă, împotriva frivolităţii baroculuişi a rococoului, pe care neoclasicismul a avut-o în majoritatea ţărilor. Fără acest caracter de reacţie şi de frondă, în lipsa unor exagerări baroce anterioare, dar nu mai puţin revoluţionar în spiritul său, neoclasicismul va întruchipa odată în plus în România aspiraţiile burgheziei în ascensiune, dar şi pe cele ale boierimii mici şi mijlocii. De aceea, nu numai în arhitectură, dar şi în artele figurative (în pictură şi sculptură) şi chiar atunci când îmbracă haina prăfuită a un moment dat a academismului, neoclasicismul are, în România, cel puţin până la un punct, un rol pozitiv, înscriindu-se pe linia tradiţiilor progresiste ale artei româneşti.

În continuare, ca şi în cazul artei vechi, arta modernă va fi tratată unitar pentru întregul spaţiu românesc, fără divizarea materiei pe provincii istorice. Şi aceasta în ciuda faptului că prezenţa unor vaste regiuni ale teritoriului naţional [227] în componenţa statelor vecine a determinat aici evoluţii artistice adesea diferite de cele din Moldova şi Ţara Românească devenite din 1859 Principatele Unite, iar din 1881 – Regatul României.

ARHITECTURA

ÎN ARHITECTURA secolului al XIX-lea românesc, curentul predominant a fost clasicismul care, în afară de o existenţă aproape omniprezentă, a dat dovadă şi de o mare longevitate, prelungindu-se târziu până în secolul al XX-lea, deşi eclipsat, în unele scurte perioade, de alte curente.

Înainte de a trece în revistă edificiile mai importante construite după canoanele clasicismului, câteva considerente generale privind particularităţile acestui stil în arta românească se impun cu necesitate. Facem mai întâi o remarcă privind terminologia. Se ştie că, la origine, înainte de a se fixa, în Franţa, mai apoi la nivel european, denumirea de neoclasicism, s-au uzitat termeni ca „pseudoclasicism", „neogrec" „neoelenism" ş. a. Adoptarea şi generalizarea, în cele din urmă, a termenului „neoclasicism" se justifică prin existenţa anterioară a unui

clasicismîn secolulal XVII-lea. În ţările române, în lipsa unui clasicismsincronic cu cel francez, adoptareaparticuleineo- a putut părea improprie, determinându-pe unii cercetători să renunţe la ea. Aşadar, clasicismulromânesc este echivalentul neoclasicismului european. El s-a afirmat în literatură, arhitectură, mobilier, sculptură, pictură, în cazul acestora din urmă confundându-se la un moment dat cu academismul. În ce priveşte arhitectura, în lunga sa istorie, clasicismula cunoscut o evoluţie, fără însă a ne permite să distingem o periodizare echivalentă cu cea din arhitectura franceză. Cu alte cuvinte, nu se pot identifica în evoluţia clasicismului românesc faze ca *Directoire*, *Empire*, *Louis Philippe*, *Biedermaier* şi nici distincţia netă dintre linia unui clasicism „viril" cu accent pe ordinul doric, şi cea graţioasă, feminată, având la bază ordinele ionic şi corintic, nu se dovedeşte operantă. Mai degrabă, eclectismul este cel care domină, în special spre sfârşitul secolului al XIX-lea în cadrul clasicismului, gândirea şi practica arhitecţilor care proiectează edificiile din Bucureşti şi din alte mari oraşe româneşti. În cea mai mare parte, cel puţin în primele etape, arhitecţii care construiesc în aceste oraşe sunt străini, românii neavând încă instrucţia necesară proiectării unor edificii care o rupe aucu tradiţia seculară a ţării. Pentrucă nu constructorii, ci comanditarii sunt cei care se orientează primii spre moda Occidentului, respectiv spre valorile clasicismului. Un caz edificator în acest sens este cel al spătarului Costache Roset din Botoşani personaj cu bogată cultură, cunoscător de greacă şi ataşat progresului, care, în spiritul Iluminismului, întemeiază şcoli pentru copiii sărmani. Ajuns în funcţia de preşedinte al Eforiei, el dispune în 1836 ca biserica înălţată de el cu un deceniu în urmă „să primească o înfăţişare neoclasică"[228].

În afară de porticul plasat pe faţada sud, de tip edicul, cu un fronton triunghiular sprijinit pe două coloane, aici apar trei ordonanţe a câte patru coloane neoionice angajate, care decorează cele trei rezalite care corespund absidelor interioare. În plus, turnul-clopotniţă, plasat între naos şi exonartex, îmbracă el însuşi o formă clasicistă care constă din câte două perechi de pilaştri pe fiecare latură, pe care se sprijină câte un fronton triunghiular. Şi mai veche, datând din 1795, este iniţiativa boierului Constantin Balş care înălţa la Leţcani (jud. Iaşi) o biserică, considerată cu îndreptăţire un fel de manifest al clasicismului în arhitectura ţărilor române"[229].

Tot în judeţul Iaşi, la Ruginoasa, datează din 1811 ctitoria de tendinţă clasicizantă a lui Săndulache Sturza, iar în capitala Moldovei era înălţată, între 1797–1804, *biserica Sf. Haralambie*.

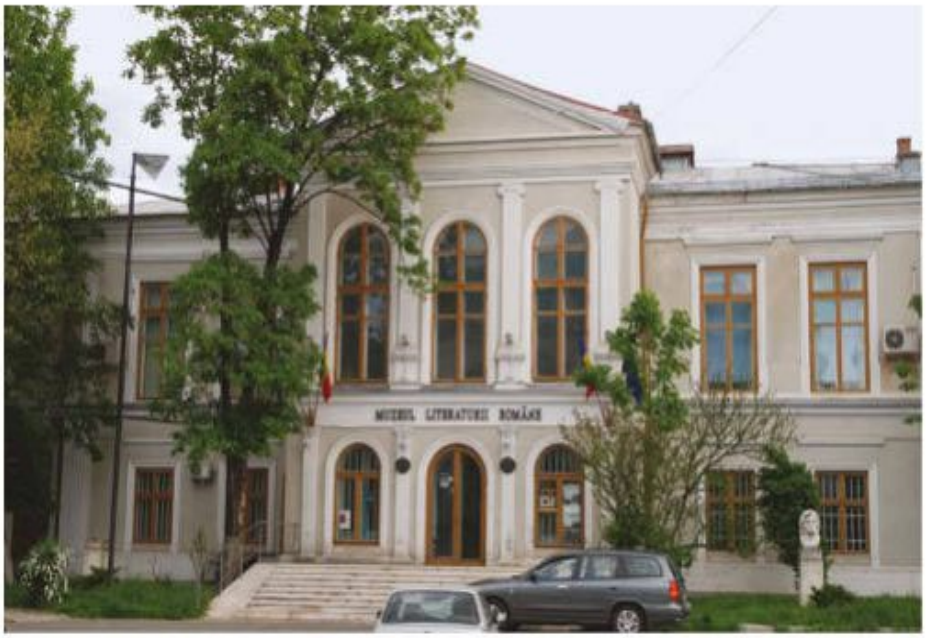
Vedem deci cum primele manifestări ale clasicismului românesc şi-au făcut apariţia în arhitectura bisericească din Moldova. Dar gramatica stilistică a clasicismului s-a adaptat ca nevoile la exigenţele edificiilor de cult care, planimetric şi structural, rămâneau în limitele impuse de tradiţia bizantină, deşi edificiile respective erau prevăzute cu pilaştri, frontoane şi coloane ale ordinelor clasice. Rezultatul aplicării elementelor de decoraţie clasice la structurile tradiţionale ale bisericilor în cauză a constat, de aceea, ca regulă, din producţii hibride, nu îndeajuns de echilibrate şi de armonioase, insuficient de închegate stilistic.

În afară de elementele de plan şi de structură specific bizantine, edificiile religioase de genul celor amintite mai păstrează şi unele reminiscenţe ale barocului. Este cazul bisericii „Rotundă" din Leţcani.

Câteva biserici la care apare soluţia îmbinării decoraţiei exterioare clasice cu structura tradiţională au fost înălţate, la începutul secolului al XIX-lea, şi la Bucureşti. *Biserica Sf. Dumitru* este una dintre ele. Aşa cum prevedea contractul încheiat în 1819 între episcopul Filitti, ctitorul lăcaşului şi arhitectul Iosif Weltz, biserica Sf. Dumitru a fost clădită „cu meşteşug nemţesc" „îmbrăcată, cu coloane pă dinafară".

Tot la Bucureşti marchează faza de tranziţie spre clasicism câteva clopotniţe: la mănăstirile *Văcăreşti*, *Plumbuita*, *Radu Vodă* şi la *Sf. Gheorghe Nou*, aceasta din urmă construită după focul din 1847 de către arhitectul Villacrosse.

În capitala valahă, făcând pandant unor lăcaşuri moldovene ca *biserica Rotundă* din Leţcani, ca *biserica Frumoasă* din Iaşi, ca *biserica Ruset* din Botoşani, se construieşte, la un moment dat, un edificiu în care principiile clasicismului triumfă pe deplin



Bucureşti, *Casa Creţulescu*

nu numai ca plastică ornamentală exterioară, ci şi ca plan şi structură a spaţiului interior. Avem în vedere *biserica Teiul Doamnei*, monument impozant ce distonează cu tot ce fusese construit la Bucureşti în domeniul arhitecturii ecleziastice.

Aplicarea unor faţade clasice la porticurile baroce ale unor biserici este frecventă şi în Transilvania. Aici, elementele clasiciste intervin mai cu seamă pe faţada vestică a edificiilor, fie odată cu construirea bisericilor respective, fie cu ocazia unor refaceri. Tot ordonanţă de coloane şi frontonul triunghiular caracteristică aplicat intrării sunt elementele care conferă acestor edificii baroce aerul unor monumente îmbrăcate într-o haină de împrumut. O asemenea surplantare de motive clasiciste peste planul iniţial concepu în spirit barocîntâlnim, printre altele, la *biserica reformată din Cluj*, înnoită la jumătatea secolului al XIX-lea după proiectul arhitectului Antal Kagerbauer.

Mult mai organic au fost integrate elementele formale ale clasicismului vechiului tip de casă boierească în Moldova şi Ţara Românească deşi structura construcţiei nu era nici de astă dată afectată, aşa cum se poate vedea în cazul unei foste locuinţe boiereşti din Iaşi (ceea a vistiernicului Ion Cantacuzino), cunoscută sub numele de *Vechea Universitate* şi care a servit o vreme şi ca palat domnesc pentru Alexandru Calimachi.

Asemănător cu palatul lui Calimachi, în dispoziţia spaţiului interior dominat de un mare salon central încadrat de odăi dispuse relativ simetric, este, tot la Iaşi, *palatul Cantacuzino-Paşcanu* (datând din 1835 şi transformat în 1850 în spital), prevăzut în interior cu o scară de onoare cu trei rampe.

Deşi cu o dispoziţie a spaţiului mai puţin clară, lipsit de o scară de onoare centrală, aşa-zisul *Palat de pe Ziduri*", din incinta *mănăstirii Frumoasa* din Iaşi, prezintă, în schimb, două faţade prevăzute cu coloane - una, cea de sud, servind ca intrare, unde coloanele libere formează un portic, iar cea de nord prelungind în suszidul de incintă, cu coloane angajate adosate peretelui.

În acelaşi regim de ambiguitate stilistică rezultată din îmbinarea vechilor structuri şi planimetrii cu ordine le clasice s-au construit şi la Bucureşti câteva case boiereşti. Ceaa mare lui logofăt Dinicu Golescu, ridicată în anii 1812–1815 pe Podul Mogoşoaiei, pe locul la turii de sud a actualului *Palatal Republicii* este una dintre acestea *Casa lui Dinicu* era, la începutul veacului, una dintre cele mai mari şi mai frumoase din Bucureşti, numai două locuinţe –

Bucureşti, *Palatul Ştirbei*, arhitect M. SANJOUAND

a lui Filip Lenşşi a lui Romanit – mai putându-se compara cu ea. Vândută statului după moartea prematură a proprietarului (1830), *casa lui Dinicu Golescu* avea să devină mai întâi sediul Sfatului Administrativ al ţării, iar din 1837, palat domnesc. Într-un document de epocă sunt enumerate douăzeci şi cinci de camere dintre care un salon destul de mare pentru vremea aceea, dacă tatăl lui Dinicu, mare leban Radu Golescu, văzând atâta largheţe, lux şi opulenţă, i-a zis fiului: „Frumos salon, fătumeu. Dar cum îl vei lumina?" La care fiul a răspuns: „Tată, eu clădesc pentru viitor" [230], cuvinte ces-au dovedit profetice, mai ales după ce casa a devenit palat domnesc, nu fără a suferi unele modificări conduse de arhitectul Vilacrosse.

Prezintă, tot la Bucureşti, elemente ale clasicismului şi edificiul care adăpostea Muzeul Literaturii Române (fosta *casă Creţulescu*), prevăzută cu un rezalit central proeminent, format din ordine suprapuse (doric la parter şi ionic la etaj), încununate cu un fronton triunghiular. Dar mijloacele materiale acordate construcţiilor sunt totuşi destul de modeste. Cum modeste sunt, de altfel, şi cadrele de specialişti autohtoni, motiv pentru care, într-o primă perioadă, se face apel la arhitecţi străini. Aşa se explică de ce, în 1803, era menţionat ca practicând în capitala Moldovei „meşteşugul arhitectoniei şi inginerlicului" Johann Freiwalt – un austriac probabil, precum tot din Austria veneau să-şi exerseze la începutul secolului, meseria, tot la Iaşi, un oarecare Herr Leopold şi un anume Martin Kubelca, în timp ce la Bucureşti este menţionat ca executând diferite comenzi un catalan – Julius Villacrosse.

Dar construcţiile, modeste desigur, înălţate de aceşti pionieri, în România, ai noului stil au căzut de multă vreme sub loviturile târnăcopului folosit foarte frecvent pe aceste meleaguri de voinţa perpetuă de prefacere şi resistematizare în care sunt atrase majoritatea oraşelor ţării.

Şi totuşi, ne-au parvenit câteva. La Bucureşti avem, de pildă, palatul *voievodului Grigore Ghica V*, de pe malul lacului Tei, construcţie perfect echilibrată, formată dintr-o prismă monolită cu parter şi etaj, primul mai scund, tratat *à rustica*, iar cel de al doilea prevăzut cu pilaştri corintici ce sprijină o friză peste care, în dreptul rezalitelor de pe flancuri, se înalţă două frontoane triunghiulare străpunse de un fel de lucarne semicirculare.

Tot la Bucureşti pe Podul Mogoşoaiei, a fost construit, pe la 1835, *palatul Ştirbei*, azi Muzeul Ceramicii

Bucureşti, *Palatul Ghica-Tei*

şi Porţelanului, după planurile arhitectului francez Sanjouand palat supraetajat imediat după 1880 de austriacul Hartmancu un nivel a cărui faţadă a primit patru cariatide ce sprijină antablamentul.

O intensificarea programului de construcţii are loc în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi în primele decenii ale secolului XX. Crearea statului român modern, în urma Unirii Principatelor, la 1859, a pus imperios problema întemeierii instituţiilor administrative, social-economice şi culturale corespunzătoare ce, concepute de astădată la scara mare a naţiunii unificate. Pentru toate acestea era nevoie de edificii mari, impunătoare, croite potrivit necesităţilor de perspectivă ale statului aflat în plină dezvoltare şi adecvate unor programe funcţionale pe cât de diverse pe atât de complexe. Aşa se face că, într-o perioadă istorică relativ scurtă, a trebuit să fie construite mai multe palate administrative, sedii pentru Teatrul Naţional, pentru Universitate şi alte institute de învăţământ, pentru Poştă pentru Casa de Depuneri, pentru bănci, precum şi palate comunale în diferite oraşe, sedii pentru ministere, pentru parlamentul ţării etc., ca să nu mai vorbim de numărul în creştere al imobilelor de locuit.

În virtutea inerţiei, unele dintre acestea au fost construite în stilul clasic ce se împământenise încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Aşa este, de pildă, cazul *Teatrului Naţional* din Bucureşti, o clădire monumentală de proporţii, ridicată între 1846–1852 de arhitectul austriac Josef Heft şi căzută pradă bombardamentelor din cel de al Doilea Război Mondial.

O clădire de folos obştesc menită să adăpostească una dintre instituţiile cele mai prestigioase ale Principatelor Unite, şi anume *Universitatea* bucureşteană,

Bucureşti, *Universitatea*, vechiul sediu, arhitect ALEX. ORĂSCU

București, *Grand Hotel (Bulevard)*, arhitect ALEX. ORĂSCU

a fost construită între anii 1857 şi 1869, deci după unire. Planurile acestui edificiu impunător care, aşa cum *Teatrul Naţional* avea să cadă pradă bombardamentelor din 1944, aparţine unui arhitect român: Alexandru Orăscu.

În paralel cu activitatea arhitecţilor străini, chemaţi să participe la operade construcţii, încep să se formeze şi cadre naţionale. La Iaşi, Gheorghe Asachi, el însuşi autorul unui obelisc şi al mai multor imobile de locuit, organizează în cadrul Academiei Mihăilene cursuri de arhitectură, unde la un moment dat predă, alături de românul Alexandru Costinescu, care studiase la Viena, un arhitect rus de origine, anume M. Singurov, stabilit la Iaşi în 1832. Angajat ca profesor de inginerie la Academia Mihăileană condusă de Gheorghe Asachi, Singurov este totodată autorul planurilor palatului domnesc din Iaşi, construit în anii 1841–1843, ca şi al proiectului pentru palatul domnului Mihail Sturdza. În acelaşi timp, cursuri de arhitectură sunt organizate şi la Bucureşti în cadrul liceului Sf. Sava; titularul catedrei de specialitate de aici – pictorul Carol Valştain – elaborând la 1836, şi un manual, *Elemente de desen şi arhitectură* „în sprijinul celor dornici să se dedice meşteşugului arhitectonic", cum glăsuia prefaţa. Tocmai din acest manual, ca elev al lui Valştain, a căpătat Alexandru Orăscu primele noţiuni de arhitectură, completate ulterior în anii de studii petrecuţi ca bursier la Berlin şi München. Autor al mai multor clădiri publice din capitală şi din provincie, profesor şi intelectual cu vederi înaintate, Orăscu este primul dintr-o pleiadă de arhitecţi români care, întorşi de la studii, se vor ilustra în curând prin opere originale pătrunse de spiritul ideilor înaintate ale epocii.

Concepţiile lui Alexandru Orăscu, ataşamentul său la estetica neoclasicismului european, grija sa pentru puritatea acestui stil au fost demonstrate cu claritate în *clădirea Universităţii* din Bucureşti, devenită operă de referinţă pentru activitatea ulterioară a arhitecţilor români. Clădirea în alcătuirea ei iniţială era formată dintr-un corp central prelung cu parter şi etaj, încadrat de două pavilioane mai înalte care aveau câte un nivel în plus. În mijlocul aripei centrale

București, *frontonul vechii clădiri a Universităţii*, arhitecţi ALEX. ORĂSCU şi KARL STORCK

București, *Universitatea de Medicină*, arhitect LOUIS BLANC

se detașa ca un rezalit puternic decroșat un corp ce adăpostea intrarea, marcată de o colonadă ionică pe care se sprijinea un antablament și un fronton triunghiular decorat cu basoreliefuri executate de sculptorul Karl Storck. În afară de acest proiect, Orăscu a mai realizat edificiul *hotelului Bulevard* din București, fațada actualului cinematograf *București* precum și mai multe imobile din provincie (Ploiești, Constanța, Iași). Expresie a tendințelor cosmopolite ale claselor dominante, eclectismul, așa cum a fost aplicat în cel mai mare oraș al țării, de cele mai multe ori de arhitecți francezi, dar și de români cu studii în capitala Franței, a schimbat în bună măsură profilul orașului, conferindu-i un comun aer de familie cu capitala Franței, ceea ce a făcut să se vorbească uneori despre București ca despre un „mic Paris".

Dintre edificiile din această categorie, unele dintre ele mari reușite din punct de vedere funcțional și estetic, menționăm în primul rând *Palatul Băncii Naționale* (arhitecți Cassian Bernard și Albert Galleron), înălțat în anii 1883–1885. Este o clădire impunătoare ca proporții, cu fațada bogat ornamentată nu numai cu coloane (domină ordinul ionic), ci și cu statui alegorice plasate în nișe la nivelul etajului și înfățișând *Agricultura, Industria, Comerțul* și *Justiția*, opere ale sculptorului Ion Georgescu.

În ordine cronologică, menționăm apoi *Palatul Ateneului* (1886–1888), opera arhitectului francez A. Galleron. Destinată manifestărilor culturale și adăpostind în ultima vreme filarmonica de stat, această clădire marcat originală are ca element dominant o amplă rotondă la parter prevăzută cu scări monumentale în spirală ce duc la sala de concerte de la etaj, o mulțime de alte săli și birouri întregind complexul care este încununat cu o cupolă bogat decorată în spiritul atât de specific eclectismului francez. În exterior, fațada dinspre *Palatul Republicii* este prevăzută cu un portic monumental compus din șase masive coloane ionice și un fronton triunghiular. Medalioane în mozaic și fresce pe teme istorice împodobesc pereții conferind edificiului o notă de somptuozitate solemnă.

În alte clădiri eclectice din București is fârșitului de secol XIX domină elementele de Renaștere franceză. Este cazul *Palatului de Justiție*, construit în anii 1890–1895 de arhitectul francez A. Ballu, și al *Palatului Ministerului Agriculturii*, construit în 1896 de Louis Blanc. Acestui arhitect îi mai aparțin și planurile pentru noua aripă a *Universității* din Iași (1896) și pentru *Institutul de Medicină și Farmacie* din București (1896–1900). O clădire cu o destinație specială, adaptată perfect funcției și bine proporționată, este sediul *Casei de Economii și Consemnațiuni* din București,

ucureşti, *Ateneul*
Român, arhitect
. GALLERON

ucureşti, *Palatul*
Caselde Economii
i Consemnaţiuni,
rhitect PAUL
GOTTEREAU

București, *Biblioteca Centrală Universitară*, arhitect PAUL GOTTEREAU

construit în 1896–1900 după planurile arhitectului francez Paul Gottereau. Caracteristicile compoziționale se disting aici: arcada de la intrare sprijinită pe coloane și cupola vitrată de o formă specială.

După planurile lui Paul Gottereau au mai fost ridicate la București *palatul regal de la Cotroceni*, *palatul Nifon* și clădirea monumentală a *Bibliotecii Universitare* (1914).

Nu mai puțin impozante cu rezolvările adecvate celor mai diverse programe sunt și imobilele construite în această perioadă de arhitecți români după aceleași canoane ale academismului francez. *Palatul Poștelor* din București (actualul Muzeu de Istorie a României) cu splendida sa colonadă – de arhitectul Alexandru Săvulescu, *Palatul Parlamentului* din *Dealul Mitropoliei*, ridicat – pe un teren denivelat, care a necesitat soluții speciale – de arhitectul D. Maimarolu (1859–1926), autor și al clădirii *Cercului Militar* din București; *clădirea fostei Burse* (azi *Bibliotecă Centrală de Stat*) de arhitectul St. Burcuș (1871–1928), *Casa Monteoru* și *Casa Vernescu* (ambele pe Calea Victoriei) – sunt doar câteva din edificiile mai importante dintr-o serie pe care o încheie târziu, în anii 1928–1937, masiva construcție în stil neoclasic a fostului *palat regal* (actualul sediu al Muzeului Național de Artă), realizată de arhitectul N. Nenciulescu.

Neoclasicismul alterat de elemente eterogene care i-au imprimat un aspect eclectic a cunoscut nu numai o excepțională longevitate, dar și o mare răspândire pe teritoriu, în afară de Iași și București, edificii neoclasice dăpostind și multe orașe din provincie: Craiova, Caracal, Râmnicu Vâlcea, Pitești, Ploiești, Buzău, Botoșani, Piatra Neamț etc.

Printre edificiile de orientare neoclasic-eclectică din provincie, menționăm *Teatrul Național* din Iași proiectat de arhitecții Fellner și Helmer; *Palatul de Justiție* din Craiova (arhitect Ion Socolescu); *Casa Dinu Mihail* din Craiova (azi sediul muzeului de artă din

București, Casa *Centrală a Armatei (Cercul Militar Național)*, arhitect D. MAIMAROLU

București, *Palatul Ministerului Agriculturii*, arhitect LOUISBLANC

București, *Palatul de Justiție*, arhitect A. BALLU

București, *Palatul Poștelor*, azi Muzeul de Istorie a României, arhitect ALEX. SĂVULESCU

Iaşi, *Teatrul Naţional*, arhitecţi F. FELLNER şi H. HELMER

localitate) - *operăa* lui Paul Gottereau. Şi în acest stil s-au construit nu numai palate administrative şi mari case boiereşti, dar şi case burgheziei, iar uneori şi conace de la ţară ale unor mici boiernaşi, ceea ce trădează gustul generalizat pentru arhitectura neoclasică.

Un aspect sensibil diferit de cel constatat în capitala Principatelor Unite îl îmbracă neoclasicismul în Transilvania. Prin însăşi apartenenţa acestei provincii la Imperiul Austro-Ungar, ea se sustrage influenţei franceze exercitate în arhitectura imobilelor din Bucureşti, cuvintele de ordine venind aici de la Viena.

Ceea ce surprinde în neoclasicismul din arhitectura Transilvaniei, afirmat îndeosebi în varianta „empire", este aspectul mult mai sobru, aproape auster în raport cu cel din Bucureşti, Iaşi, Craiova şi din alte oraşe din afara arcului carpatic. Explicaţia poate fi găsită în faptul că neoclasicismul succede în Transilvania unui baroc mai clar exprimat decât în restul ţării şi, prin contrast cu exuberanţa decorativă a acestuia, sobrietatea era de rigoare. Oricum, atât în construcţia caselor mobiliare, cât şi în ceea a unor imobile mai mari, ca *palatul Teleki* din Cluj (construit în 1799 de arhitectul Josif Leder), *palatul Toldalaghi-Kordon* din Cluj (construit în 1801–1807 de arhitectul Carlo Justi) sau în clădirea fostului *Colegiu reformat* din Cluj, puţinele elemente de plastică ornamentală se reduc la pilaştri, profile de ferestre, postamente cu bosaje, balustrade, faţadele fiind astfel foarte liniştite, aproape severe, deşi nu mai puţin maiestuoase. Numai în construirea edificiilor pentru *teatrele din Cluj şi Oradea*, arhitecţii Fellner şi Helmer au procedat cu mai multă largheţe în folosirea ordinelor clasice. Lucru pe care l-au făcut şi în construirea *Teatrului Naţional* din Iaşi.

Una dintre urmările Revoluţiei Franceze, cristalizate pe deplin abia după sfârşitul epopeii napoleoniene, a fost în planul artei, literaturii şi sensibilităţii în general apariţia curentului romantic. Atingând toate sferele activităţii spirituale, romantismul nu a ocolit nici creaţia arhitecţilor.

Ca o reacţie la raţionalismul prerevoluţionar reflectat în arhitectură sub forma neoclasicismului, spiritele romantice au acordat prioritate sentimentului, fanteziei, interesului pentru exotic, pentru natura vie, pentru trecutul istoric. Tocmai în acest cadru poate fi înţeles refugiul în trecut practicat de arhitecţi şi de artişti, dornici să se inspire din valorile naţionale proprii (orientarea spre aceste valori este o altă obsesie constantă în acest „secol al naţiunilor"), ca reacţie la cultul pentru Antichitatea greco-romană.

Craiova, *Palatul de Justiţie*, azi sediul Universităţii, arhitect I. SOCOLESCU

Corifeii noii gândiri în arhitectură au fost, în Franţa, Viollet-le-Duc teoreticianul de frunte al curentului, iar în Anglia, fondatorii mişcării Art and Crafts, printre ei evidenţiindu-se William Morris. Idealul acestor iniţiatori ai noului curent romantic a fost arhitectura şi arta medievală. În Evul Mediu, ei vedeau o epocă fabuloasă în care toate arteleşi meşteşugurile şi-au dat mâna, contribuind la făurirea marilor catedrale gotice, bun cultural al întregii comunităţi, căci, de-mofili, partizanii noului curent militează pentru o artă, respectiv pentru o arhitectură puse în slujba întregului popor. Or, cu asemenea idei, lupta pentru un „revival" gotic pare foarte firească pentru romanticii apuseni. Nu mai pare însă la fel de firească în ţările unde goticul n-a cunoscut o tradiţie susţinută. Este cazul Rusiei, dar şi al principatelor române de la sud şi est de Carpaţi. Dacă neogoticul s-a extins totuşi şi aici, fenomenul s-a petrecut în virtutea principiului circulaţiei motivelor, al împrumuturilor, al modei.

Întrucât, pe lângă părţile negative, curentul a presupus şi unele calităţi constructive legate de folosirea unor materiale noi, a fierului în primul rând, acest fenomen poate fi socotit salutar şi în România. Mai ales că a contribuit la diversificarea peisajului urban, la îmbogăţirea repertoriului de forme. Şi, bine înţeles, aportul benefic al acestui stil a fost mai substanţial în edificiile în care goticul a fost interpretat în mod creator şi nu când a fost un simplu „drapaj" istoric pentru clădiri lipsite de valoare autentică.

Stilistic, romantismul s-a caracterizat prin preluarea unor elemente de structură şi mai ales decorative din arhitectura medievală gotică şi mai rar maură. Turnuri şi creneluri, arce şi arcade frânte, ancadramente specifice, acoperişuri înalte şi fleşe pe turnuri au început să cotropească clădiri cu funcţii dintre cele mai diferite, începând cu palatele de locuit şi administrative şi terminând cu cazărmile şi spitalele. Pentru prima oară, elemente disparate ale acestui stil întâlnim la *palatul poştelniculuiCostache Suţu* din Bucureşti (azi Muzeul de Istorie a oraşului Bucureşti) unde arhitectul Konrad Schwinck introduce, între anii 1831–1832, pe o structură neoclasică turnuri poligonale la colţuri şi o cornişă de inspiraţie neogotică.

Un avânt deosebit, trăindu-şi acum apogeul, îl cunoaşte arhitectura romantică inspirată de stilul gotic în deceniile cinci, şase şi şapte. Impulsul l-a dat însuşi domnul Bibescu Vodă, un fervent adept, încă din timpul studiilor sale pariziene, al acestei orientări pe care o va promova mai întâi în arhitectura grădinilor. Amenajarea Cişmigiului, pitorescul parc din centrul Bucureştiului, răsărit după 1840 pe locul unei bălţi mocirloase, era una dintre expresiile cele mai elocvente ale romantismului aşa cum îl concepea şi îl simţea arhitectul vienez Carol Friedrich Meyer şi, odată cu el, domnul Bibescu. Nimic aproape din ceea ce caracterizează peisajul romantic în antiteză cu cel promovat de clasicism nu lipsea din celebrul parc bucureştean: meandrele trasate aparent la voia întâmplării, aleile, pâlcurile de arbori, de asemenea aparent întâmplător iviţi, pentru a sugera „sălbăticia naturii, apoi grotele artificiale, izvoarele, podeţele şi în această ambianţă plasarea judicioasă a unor chioşcuri, a unor statui, doar răzoarele cu flori indicând mai nedisimulat intervenţia omului – toate acestea se înscriau cu un reflex al unei simţiri romantice triumfătoare în capitala valahă[231]. Şi Cişmigiul nu constituia o excepţie. Aceeaşi stare de spirit romantică guverna şi alte amenajări sau amenajări de grădini, dacă ar fi să menţionăm fie şi numai pe cea a lui Ianache Văcărescu la Băneasa, unde, după logodna sa cu stăpâna domeniului, Bibescu Vodă începe construcţia unui măreţ palat care, în ajunul Revoluţiei de la 1848, se afla într-un înaintat stadiu de construcţie. Bibescu şi apoi urmaşul său la tron, Barbu Ştirbei, au introdus, cu ajutorul arhitectului Schlatter, la unele mănăstiri din Oltenia şi Muntenia unde sunt amenajate reşedinţe de vară, o haină neogotică la modă. Ansamblul cel mai important unde, pe linia restaurării vechilor complexe monastice, s-a mers cel mai departe cu introducerea elementelor gotice este *mănăstirea Tismana*

ucureşti,
ostul *Palat al*
Parlamentului,
zi Palatul
Patriarhiei,
rhitect
. MAIMAROLU

CasaLibrecht-
Filipescu,
azi Casa
Universitarilor,
arhitect LUIGI
LIPIZER

București, palatul Suțu, azi Muzeul de Istorie a orașului București, arhitect K. SCHWINCK

O mărturie foarte elocventă a intervenţiilor menite să confere alură gotică unor monumente de arhitectură medievală ce se cer a fi restaurate o constituie *Turnul Chindiei* din Târgoviște, a cărui plastică ornamentală de factură gotică conţine arcaturi în consolă, cornișă crenelată și goluri în arc frânt dispuse fragrant cu monumentele muntenești din zonă.

Admirată și apreciată de unii, deplânsă de alţii, printre care și Ulysse de Marsillac, autorul unei monografii a oraşului București, acţiunea de reînnoirea vechilor monumente de arhitectură în sensul cerut de moda romantismului din epoca Bibescu–Ştirbei a cuprins multe alte edificii din ţară și din capitală.

Expansiunea curentului neogotic de spirit romantic continuă și în vremea domniei lui Cuza. Însuși palatul acestuia de la Ruginoasa, aproape de Iași, îmbracă încă din anul 1855 o haină neogotică datorată arhitectului german Johann Brandel. Semnul distinctiv al stilului respectiv îl constituie aici masivele pinioane în trepte încadrate de turnulețe terminate cu fleșe ascuțite, arcaturi de sub cornișe și, bineînţeles, ancadramentele în arc frânt ale ferestrelor.

Cea mai consecventă și mai hotărâtă opţiune pentru folosirea repertoriului de forme neogotice poate fi constatată în București, la *casa Filipescu* fostă *Librecht* terminată în 1866. Spre deosebire de alte imobile de locuit de influenţă romantică, în care spaţiul se organizează simetric în jurul unei axe *(palatul Suțu, palatul de la Ruginoasa)* la *casa Filipescu* (astăzi Casa Universitarilor), însuși planul este conceput într-un spirit medieval, la volumul paralelipipedic principal aderând unul prismatic poligonal asemănător cu un bastion.

Ruginoasa, *palatul lui Al. Ioan Cuza* arhitect IOHANN BRANDEL

Iaşi, *Palatul administrativ*, azi Palatul Culturii, arhitect I.D. BERINDEI

În peisajul arhitectonic bucureştean şi-au făcut apariţia, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, multe alte edificii în care răzbat ecourile romantismului de inspiraţie neogotică *Cazărmile din Dealul Spirii*, *Institutul de Meteorologie* de la Filaret, unul dintre pavilioanele *Spitalului Militar Central* sunt dintre acestea.

În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, puterea de seducţie a stilului neogotic se află în declin, majoritatea arhitecţilor înclinând spre soluţiile eclectismului de şcoală franceză. Câteva edificii mai sunt totuşi concepute ca un fenomen de remanenţă în spiritul neogoticului de inspiraţie germană. Este cazul *castelului Peleş* de la Sinaia, un bizar conglomerat de volume angrenate într-un sprinţar joc, realizat cu fantezie într-un cadru natural pitoresc, de arhitecţii germani Doderer şi Schultz, în anii 1875–1880. Turnurile, turnuleţele şi abundenţa componentelor de lemn amintesc de arhitectura zonelor de munte din Germania. Şi mai târziu, trecând pragul secolului XX (între 1907–1928), a fost construit la Iaşi *palatul administrativ* (azi Palatul Culturii) de către arhitectul român I. D. Berindei (1871–1928).

Un efort de adaptare a goticului la condiţiile locale vizând încadrarea lui în peisajul arhitectural românesc a mai făcut şi Grigore Cerchez care a proiectat, printre altele, unele imobile de locuit cum era cel de pe Calea Victoriei 165, demolată după cutremurul din 1977, *casa Niculescu-Dorobanţi* din strada Lemnea.

Nu ne-am ocupat încă de aspectele pe care le îmbracă romantismul în arhitectura Transilvaniei. Şi cel puţin un nume s-a impus aici şi trebuie reţinut: Antal Kagerbauer (1814–1872).

La activul lui Kagerbauer se află, printre altele, refacerea *castelului din Bonţida* şi adăugarea aici a unei aripi (ceavestică) şi a unui turn cu ceas pe care-l tratează ca pe un bastion, prevăzut cu o balustradă sub formă de crenele. După ce duce la bun sfârşit refacerea castelului din Bonţida, Kagerbauer se angajează într-o operă asemănătoare îmbrăcând în haină neogotică ruinele unui castel baroc, la Ocna Mureş. Reticenţele manifestate anterior în adoptarea repertoriului dispar cu desăvârşire şi arhitectul etalează o adevărată virtuozitate în mânuirea detaliilor ce definesc noul stil, accentul punându-l pe turelele de colţ, pe chenarele ferestrelor gemene şi pe efectul produs de edicula cu care încununează timpanul triunghiular.

Iaşi, *Palatul Culturii*, detaliu, arhitect I.D. BERINDEI

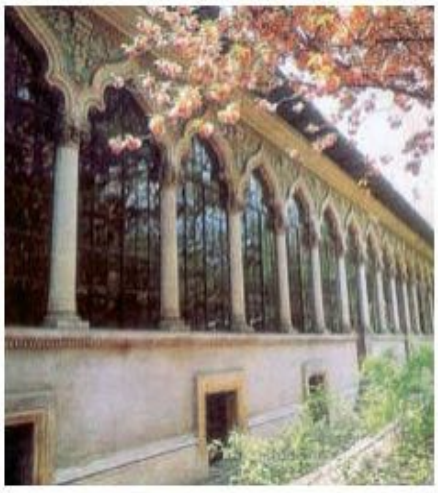
Pentru că – se ştie – romantismul nu se reducea la formele neogotice care, ca şi cele eclectice, trădează cosmopolitismul unor beneficiari; ca o reacţie la această atitudine, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, mulţi arhitecţi se orientează spre crearea unui stil naţional original.

În procesul făuririi unui stil nou care să răspundă, pe de o parte, cerinţelor funcţionale impuse de viaţa modernă, iar, pe de altă parte, exprimării sufletului naţional, arhitecţii au apelat la tradiţiile vechii arhitecturi româneşti. De aceea stilului respectiv i s-a spus de obicei neoromânesc. Cum, însă, redescoperirea, pe plan european, a virtuţilor vechii arhitecturi medievale, reînvierea ei în stiluri cares-au chemat pe bună dreptate neogotic, neobizantin, neoruses etc. sunt fenomene ce se înscriu, alături de afirmarea artei populare, a folclorului, a bogăţiilor limbii naţionale, în mişcarea largă a romantismului de tendinţă progresistă, atribuim acestui curent de gândire şi de simţire şi stilul neoromânesc despre care va fi vorba.

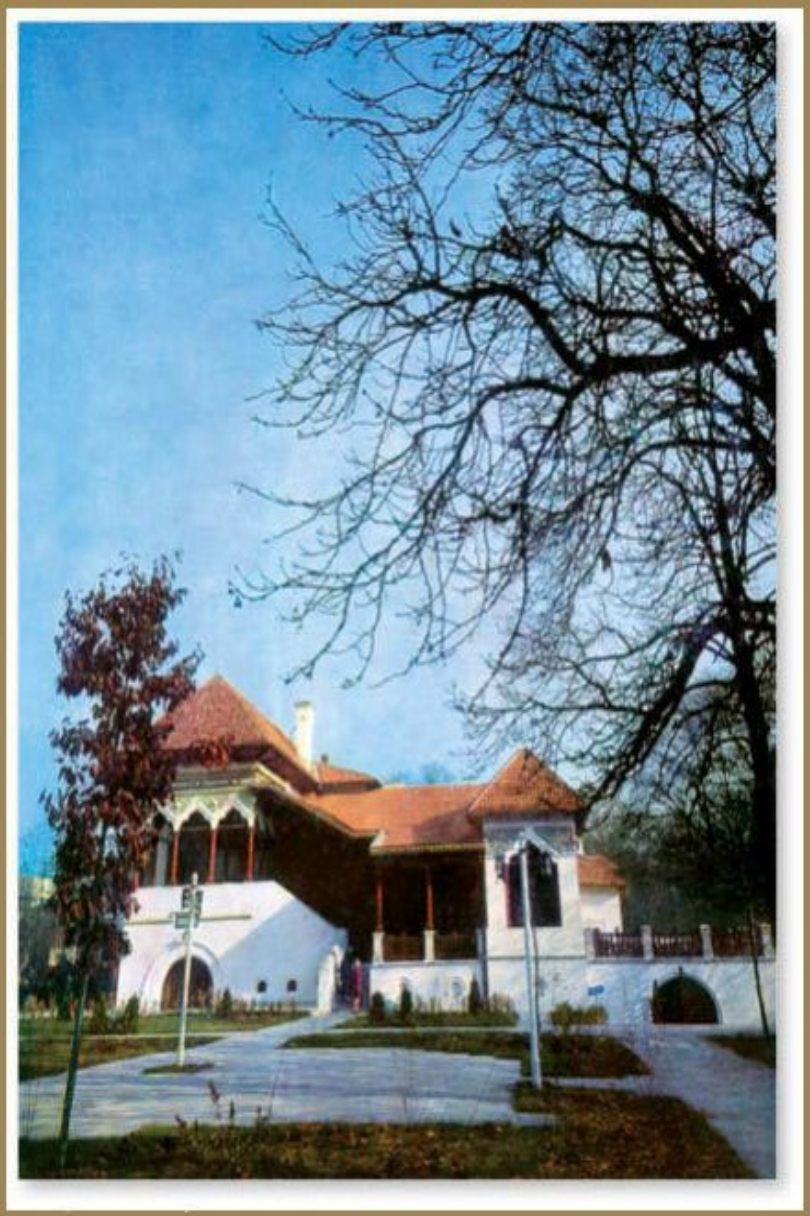
Îndemnuri pentru făurirea unui stil modern cu trăsături specifice româneştia adresat scriitorul Alexandru Odobescu, care considera că arhitecţii „au trebuinţă a pătrunde în spiritul arhitectural al vieţii. Au trebuinţă a trage din poporime ideea unei arhitecturi nouă"[232]. Indicând izvoarele de inspiraţie, el le cere imperios arhitecţilor: „Studiaţi rămăşiţele – oricât ar fi de mărunte – ale producţiunii artistice din trecut şi faceţi din ele sorginte a unei arte măreţe [...], nu pierdeţi nici o ocaziune de a vă folosi de elementele artistice ce vă prezintă monumentele româneşti rămase din vechime; dar prefaceţi-le, schimbaţi-le, dezvoltaţi-le!"[233], „lucraţi aşa fel ca din vechile monumente să iasă, precum fluturele din crisalidă, monumente măreţe, dar cu acelaşi caracter de originalitate locală"[234].

Simplă, generoasă, salutară în teorie, concepţia afirmată de Odobescu nu va da roadele presupuse în câmpul aplicaţiei practice. Procesul traducerii ei în viaţă va fi contradictoriu.

Cel care iniţiază această mişcare naţională în arhitectură, punând în practică ideile lui Odobescu şi reînnodând firul rupt cu tradiţiile trecutului, a fost Ion Mincu (1852–1912). Născut la Focşani unde şi-a făcut studiile elementare, el avea să termine, în 1875, Şcoala de Poduri şi Şosele din Bucureşti urmând, în paralel, şi pictura, la Şcoala de Belle-Arte fără însă a



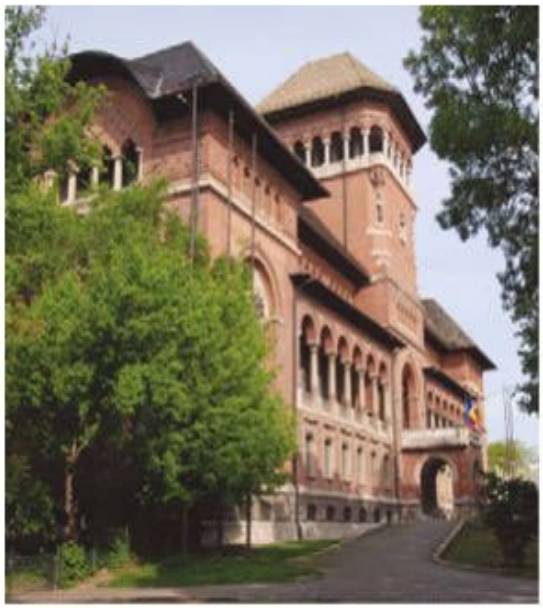
Bucureşti, *Şcoala Centrală de Fete*, arhitect ION MINCU



Bucureşti, *primăria şi prefectura*, arhitect PETRE ANTONESCU

o absolvi. Îşi va continua apoi studiile timp de şapte ani la École des Beaux Arts din Paris, unde va obţine diploma de arhitect. Nu-i de mirare, de aceea că, după o pregătire atât de solidă şi de multilaterală, va avea un rol destul de însemnat în cultura plastică din ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, manifestându-se nu numai ca arhitect, ci şi ca teoretician, activitatea lui fiind legată şi de Intim Clubul Român al cărui fondator este, alături de Delavrancea, de Vlahuţă, de Duiliu Zamfirescu, de sculptorul Ion Georgescu, de pictorul G. D. Mirea. El va face parte, cu alte cuvinte, din ceea ce avea să se numească „generaţia artistă", la un moment dat servind ca model scriitorului Nicolae Petraşcu pentru romanul *Marin Gelea*, în care poate fi recunoscut în persoana eroului titular. Studiind vechile monumente medievale în care a descoperit „rădăcini lesănătoase ale unui arbore rupt de furtună", el a proiectat mai multe edificii în care preluat şi dezvoltat creator elemente din arhitectura secolelor XVII–XVIII, cum ar fi pridvorul cu arcade arcaturile în plin cintru sau în acolada profilurile pronunţate, alternanţa de goluri şi plinuri specifică acoperişul în pantă etc... Cele mai izbutite opere ale sale sunt casa *Lahovary* din Bucureşti (1886), aşa-zisul „*Bufet*" de la Şosea (1892), destinat iniţial Expoziţiei de la Paris prevăzut cu foişor la etaj, cu scară exterioară şi o *loggia*

Cele două imobile au dimensiuni reduse şi transpunerea unor elemente din arhitectura tradiţională şi din ceea populară nu a prezentat dificultăţi. Mai complicată s-a dovedit aplicarea unor asemenea elemente la construcţiile de mai mare anvergură. Una dintre acestea este fosta *Şcoală Centrală de Fete* din Bucureşti, considerată „opera cea mai izbutită a maestrului"[235]. Nu pot fi, în schimb, socotite la fel de izbutite nici *Palatul administrativ* din Galaţi, nici *Banca Comerţului* din Craiova, aspectul lor greoi, încărcat creându-ne convingerea că soluţiile inspirate de vechea noastră arhitectură sunt incompatibile totuşi cu dimensiunile mari şi cu funcţiile utilitare ale construcţiilor moderne. Aceeaşi convingere ne-o induce şi proiectul executat de Mincu pentru *Palatul Comunal al Capitalei*, care însă n-a fost pus în practică. Acest palat, adică actuala primărie a municipiului Bucureşti, are la bază un proiect asemănător cu al lui Mincu, dar aparţinând lui Petre Antonescu (1873–1965), care a împins şi mai departe interpretarea formelor preluate din plastica arhitectonică veche.

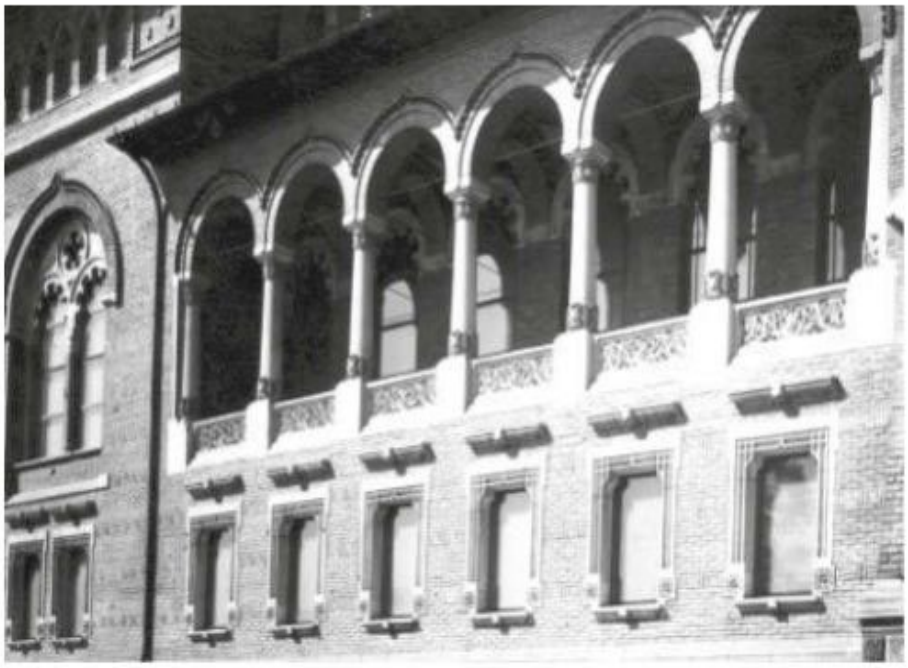


București, *Muzeul Țăranului Român*, arhitect N. GHICA-BUDEȘTI

Caşi Mincu, Petre Antonescu a studiat la École des Beaux Arts din Paris, dar nu s-a lăsat influenţat decât în mică măsură de şcoala franceză de arhitectură. Dimpotrivă, ca adept al promovării unui stil cu caracteristici naţionale, a reuşit să aplice elementele vechi unor edificii realizate la o scară mult mai mare decât modestele monumente medievale luate ca model, fără a altera prea mult raporturile dintre mase şi ornamente, fără a tulbura impresia de armonie, ba dimpotrivă, creând opere destul de echilibrate, elegante, caracterizate printr-o monumentalitate autentică. Demn continuator al lui Ion Mincu, în practica de arhitect, el a contribuit la închegarea curentului neoromânesc prin construirea unor edificii publice ca *Palatul Primăriei* din Bucureşti (1906–1910), *Palatul Administrativ* din Craiova (1912–1913), *Banca Marmorosch Blank* din Bucureşti (1915–1923), în care a ştiut să îmbine armonios elemente stilistice vechi (portaluri în retragere pridvoare, *loggii*, arce trilobate, colonete, arcaturi, balustrade, brâuri, acoperiş în pantă) cu exigenţele unor programe complexe cerute de funcţii utilitare precise. În câteva edificii datorate lui Petre Antonescu sunt constatate înrâuriri ale viziunii Modern Style[236]. Astfel, foarte evidentă este glisarea concepţiei lui Petre Antonescu spre principiile esteticii Art Nouveau în clădiri cum sunt *Cazinoul* din Sinaia, *Parc Hotel* din acelaşi oraş şi *Societatea de Asigurare Fonciera-Agricola* de Calea Victoriei din Bucureşti, edificii în care elementele neoromâneşti se estompează, aspectul general pe care-l dobândesc aceste edificii fiind tot mai apropiat de stilul Art Nouveau.

Odată făcut începutul, stilul neoromânesc, care iniţial contrariase unele spirite, începe să prindă rădăcini şi să se extindă, edificii cu cele mai diverse destinaţii îmbrăcând haina din ce în ce mai fastuoasă a unei arhitecturi ce aminteade vremurile glorioase ale artei din trecut. Arhitecţii realizează, una după alta, opere monumentale, în care tradiţiile stilului brâncovenesc, cu profuziune a lui ornamentală, se fac deosebit de simţite, ca în clădirea *Institutului de Arhitectură* din Bucureşti, în timp ce, cu alte prilejuri, sunt reluate şi dezvoltate forme din arhitectura civilă a hanurilor vechi şi a culelor, nelipsind din repertoriul de formenici sugestiile venite de la arhitectura ţărănească.

În pleiada marilor arhitecţi români angajaţi în opera de făurire a unui stil cu trăsăturinaţionale distincte un loc de prim rang îi revine lui Nicolae Ghica-Budeşti (1869–1943). El urmează, asemenea lui Mincu şi lui Petre Antonescu, studii strălucite la École des Beaux Arts, obţinând diploma de arhitect după ce anterior făcuse ingineria la Bucureşti. Înarmat cu o cultură profesională vastă, a depus o muncă susţinută, fundamentată ştiinţific, în domeniul restaurării şi conservării monumentelor istorice. Pe planul creaţiei propriu-zise s-a distins prin construirea mai multor edificii publice şi locuinţe particulare, capodopera sa fiind clădirea situată la începutul Şoselei Kiseleff, destinată să adăpostească *Muzeul Ţăranului Român*. Proiectat să aibă patru aripi care să închidă o curte interioară, acest edificiu început în 1912 şi inaugurat, din lipsă de fonduri, abia în 1939, când era ugata doar trei laturi, se prezintă ca una dintre cele mai impozante şi mai originale opere de arhitectură ale Bucureştiului. În ciuda dimensiunilor uriaşe şi a masivităţii ei, această clădire pare zveltă şi primitoare, impresie ce se datorează loggiilor ample şi arcaturilor ce spargmonotonia pereţilor creând jocuri de plinuri şi goluri, aşa cum apare iajul din cărămidă aparentă în alternanţă cu piatra albă creează un frumos joc cromatic. De un efect special de monumentalitate şi de confort vizual totodată este volumul central al faţadei principale, tratat ca un foişor prevăzut cu zvelte coloane de stil brâncovenesc.



Bucureşti, *Muzeul Ţăranului Român*, arhitect N. GHICA-BUDEŞTI

O clădire plină de personalitate din centrul Bucureştiului, datând din al doilea deceniu al acestui secol, este cea a vechii Şcoli de Arhitectură, azi *Institutul de Arhitectură Ion Mincu*. Ea a fost construită după planurile lui Grigore Cerchez (1851–1927) şi se înscrie în acelaşi stil neoromânesc dominant în epocă. De observat însă că, în afară de elementele specifice artei de tradiţie bizantină şi românească, arhitectul a apelat şi la unele detalii de plastică specifice clasicismului (ove, denticuli, console) ceea ce conferă monumentului un văd it aer eclectic.

Atelierul condus de Grigore Cerchez îi aparţine şi un corp nou adăugat *palatul din Cotroceni*, unde inspiraţia din arhitectura brâncovenească a mers până la imitarea aproape *tale-quale* a foişorului lui Dionisie de la mănăstirea Hurez, ca şi *casa Disescu* de pe Calea Victoriei (1910–1912). La elaborarea planurilor pentru această din urmă colaborând şi arhitectul Al. Clavel.

Într-un mod creator, bizuindu-se şi pe fantezia proprie, a abordat modelele vechii arhitecturi medievale şi pe ale celei ţărăneşti Cristofi Cerchez (1872–1955). A construit mai multe edificii publice şi locuinţe particulare, dintre care remarcăm pentru eleganţa armonia, exuberanţa elementelor decorative *vila dr. Minovici* din Bucureşti. Cu o plastică ornamentală extrem de bogată din care nu lipsesc cancadramentele de fereastră minuţios sculptate, motivele florale din stucatură, coloanele cu fusurile răsucite, balustradele ajurate, vila Minovici mai prezintă şi unele elemente de arhitectură populară, cum ar fi folosirea lemnului cu rol structiv

Bucureşti, *Vila Minovici*, arhitect CRISTOFICERCHEZ

București, *Școala de Arhitectură*, arhitect GRIGORE CERCHEZ

și decorativ. De sorginte țărănească, dar, repetăm, înnobilat de fanteziacreatoare a arhitectului sunt și jocul sprințar de volume (dintre care nu lipsește foișorul tradițional) și vibrația cromatică a întregului obținută prin combinarea albului ce acoperă pereții, griului pietrei fasonate și culorilor aprinse ale acoperișului din țiglă și ale discurilor colorate.

În special după Primul Război Mondial, așa cum constată arhitectul Grigore Ionescu, „Soluția «legării» fațadelor cu ciubuce și îmbogățirea lor cu loggii, colonete și ornamente compuse în spiritul vocabularului decorativ românesc [...] a imprimat clădirilor un caracter în mare măsură artificial", fenomen veștejit de G. M. Cantacuzino în pamfletul „Mitocanul".

Întrucât perioada de apogeu a afirmării acestei mișcări de pronunțat tendință națională are loc în jurul anului 1900, unii autori subsumează operele de arhitectură neoromânească fenomenului cunoscut în România sub denumirea de „*Arta 1900*", fenomen echivalent cu ceea ce s-a numit, de la țară la țară, *Art Nouveau*, *Modern Style*, *Jugendstil*, *Sezession*, *Modern*, *Secesie* etc. A făcut-o, printre alții, Paul Constantin în lucrarea *Arta 1900*

Din unele puncte de vedere o asemenea subsumare ni se pare firească. În fond, conceptul european de „Artă 1900" este atât de lax încât încorporează fenomene destul de eterogene din care nu lipsesc nici ecourile unui romantism întârziat, nici unele soluții proprii eclectismului european, nici căutările febrile ale unei sinteze a artelor bazate pe respingerea categorică a academismului și pe vechile valori tradiționale. În plus, o anumită incompatibilitate dintre limbajul plastic tradițional și exigențele marilor imobile cu destinații le speciale, cu dimensiunile lor mari, presupunând mai multe niveluri, a marcat încă de la început limitele așa-zisului stil neoromânesc. Or, dându-și seama de aceste limite, înțelegând anacronismul și caracterul revolut al unor forme ce nu se încadrau organic și coerent în noile structuri, înșiși promotorii noului stil, fără să-l abandoneze dintr-odată, l-au amendat fie cu elemente împrumutate chiar din limbajul european al „Artei 1900" propriu-zise, fie cu liniile sobre ale modernismului internațional ce se impune tot mai mult, pe bazanoilor materiale și tehnici de construcție.

Imobile tipice pentru „Arta 1900", respectiv de inspirație Art Nouveau la București s-au construit puține.

Câtevajalonează totuşi în mod edificator impactul acestui stil cu peisajul capitalei. În afară de cele aparţinându-i Petre Antonescu şi semnalate deja, Paul Constantin, care le inventariază în cvasitotalitatea lor, menţionează încă mai multe „imobile de raport cu parter înalt şi mezanin (deseori încadrate în aceeaşi arcadă, semicirculară, elipticăsau în „anse de panier") şi până la patru sau şase niveluri, având goluri în potcoavă, forme plastice atectonice, desen curbiliniu, sinuos, bovindouri, ornamentaţie specifică ş. a. m. d." [237]. Construcţie specifică pentru La Belle Époque nu mai în România şi la scară europeană este *Cazinoul* din Constanţa. Golul uriaş sub formă de potcoavă ce marchează faţada şi în jurul căruia se organizează celelalte elemente de bază (şiruri de arcaturi turtite şi recurbate, veriere, decorul sculptural biomorf, ghirlandele, motivele inspirate din fauna marină – scoici, delfini – sau din heraldica marină – prove de corabie, catarge) imprimă imobilului un aspect inconfundabil, situarea lui pe un promontoriu al cheiului sugerând în ansamblu că ar fi produsul mirific al universului marin aruncat pe ţărm de valurile înspumate.

O largă răspândire cunoaşte fenomenul legat de „Arta 1900" în arhitectura din Transilvania. Dar aici nu atât varianta Art Nouveau, cât cea a Secessionismului vienez şi maghiar îşi exercită influenţa. Pentru

Bucureşti, *Casa Asan*, arhitect I.D. BERINDEI

Constanţa, *Cazinoul*, arhitect D. RENARD

Sinaia, *Cazinoul*, arhitect PETRE ANTONESCU

Transilvania, pătrunderea arhitecturii Secessionului a fost înlesnită de existenţa unor bogate tradiţii ale barocului şi rococoului pe fondul căroraş-a grefat. Promotorii Secessionismului au fost atât arhitecţii vienezi, cehi, unguri, chemaţi în Transilvania, cât şi transilvănenii care au studiat la Viena, Budapesta, München şi în alte oraşe apusene.

Edificii de stil Secession se pot întâlni în oraşe ca Oradea, Cluj, Arad, Timişoara, Alba Iulia, Sibiu, Braşov, Baia Mare, Satu Mare, Târgu Mureş şi în multe altele.

Paul Constant distinge în mişcarea secessionistă din arhitectura şi decoraţia transilvăneană două perioade. Prima, ce a curbilinie şi ornamentalăa durat până la 1907–1908, suferind în oarecare măsură înrâuririle arhitectului budapestan Lechner. A doua perioadă – geometrică cu forme epurate şi motive reduse la maximum – a început pe la finele primului deceniu al veacului nostru fiind ilustrată, cu deosebire, prin lucrările arhitectului transilvănean Kós Károly, printre alţii.

Dintre cele două etape, cel mai mare interes îl prezintă prima. Şi aceasta datorită a doi mari arhitecţi din Transilvania care au dus stilul Lechner la înalte cote de profesionalism şi de artă, prin edificiile construite de ei, cei doi discipoli ai maestrului maghiar dezvoltându-în mod creator viziunea. Cei doi arhitecţi transilvăneni sunt Jakáb Dezsö (1864–1932) şi Komor Marcell (1868–1944). Ei au lucrat multă vreme în tandem şi şi-au desfăşurat activitatea în special la Oradea şi Târgu Mureş. În oraşul de pe Crişul Repede ei au proiectat complexul *Vulturul Negru* şi casele din Strada Patrioţilor (în anii 1907–1908), edificii influenţate puternic de stilul Lechner, având comun cu acesta aticul ondulat, trasat cu o linie sinusoidală foarte dinamică, reluată de linia festonată a cornişei, ca şi de ancadramentele ferestrelor. Împărţirea întregii faţade în panouri încadrate de chenare festonate bogat ornamentate, fie în relief plat, fie în zgrafitto, îi conferă aspectul unei dantele fine.

Am sesizat aspectul de broderie şi pe cel de butaforie al acestor imobile. Să mai adăugăm asemănarea cu formele de turtă dulce sesizabilă la această arhitectură, mai alesă de multe ori, alături de motivele simboliste, produsele fanteziei arhitecţilor, sunt folosite şi motive populare, şi anume cele din turtă dulce. Caracterul simbolist, iraţionalist al unora dintre elemente n-a scăpat observaţiei specialiştilor.

Deşi distanţaţi în timp dintre edificiile orădene şi cel al fostei primării din Târgu Mureş pe care Jakáb şi Komor au construit-o în anii 1907–1908 este neglijabilă, încât se poate considera că, practic, s-a lucrat concomitent, operamajoră, adică de maturitate, a celor doi arhitecţi este considerată clădirea târgumureşană.

Spre deosebire de edificiile fantezist veseleca de poveste din Oradea, *primăria din Târgu Mureş* este mult mai sobră. O impunea, de altfel, şi programul cu tentă oficială care reclama echilibru compoziţional şi gravitate – calităţi ce trebuiau să sugereze prestigiul şi nevoia de stabilitate a instituţiei căreia îi era destinată clădirea.

În construirea *primăriei din Târgu Mureş* cei doi arhitecţi s-au depărtat radical de stilul Lechner, adoptând, în schimb, elemente ale arhitecturii ţărăneşti tipic transilvane printre care o campanilă amintind de bisericile de lemn, acoperişurile piramidale ornamentate cu forme romboidale alcătuite din ţigle smălţuite policrome, inspirate din ţesăturile ţărăneşti. Abia zona coronamentului, cevamai bogat ornamentată, mai aminteşte de stilul Lechner, dar şi aici locul liniei festonate a cornişei este luat de forme geometrice un fel de zimţi pe care-i întâlnim şi în compoziţia decorului din jurul ferestrelor.

Absente în exterior, formele sinuoase se revarsă din belşug în interiorul clădirii care distonează prin abundenţa decorului cu sobrietatea exteriorului. Întregul spaţiu interior este cotropit literalmente de tot felul de elemente sculpturale şi picturale împrumutate din repertoriul secessionist dar şi din cel Art Nouveau.

Tot la Târgu Mureş, în vecinătatea imediată a fostei primării se înalţă clădirea, la fel de exotică şi de somptuoasă, sub aspect decorativ a *Palatului Culturii*, construită în aceeaşi viziune secessionistă de aceiaşi arhitecţi, în 1911–1913. Edificiul este un vast complex care cuprinde o bibliotecă, un muzeu etnografic, sală de conferinţe, conservator, sală de concerte, magazine la parter şi, bine înţeles, un mare hol.

Târgu-Mureș,
primăria și Palatul
Cultuni, arhitecți
D. JAKÁB
și M. KOMOR

București, *imobil din*
str. Biserica Amzei
arhitect N. MIHĂESCU

Oradea, *complexul*
Vulturul Negru, arhitecți
JAKÁB și KOMOR

Clădirea în întregul ei are un aer de familie comun cu cel al primăriei, dar în compoziţia faţadelor, Jakáb şi Komor au acordat o şi mai mare preponderenţă formelor geometrice rectangulare asupra celor sinusoidale. În schimb, policromia faţadelor a fost asigurată şi aici de plăci de ceramică smălţuită, de ţigla colorată a acoperişului, cât şi de mozaicurile ce ornează faţadele printre care compoziţia figurativă ce decorează ticul de deasupra intrării dinspre Piaţa Trandafirilor, constituind un adevărat reper al comunei stilului celor doi arhitecţi, exprimă cel mai plenar concepţia acestora. Acelaşi lucru se poate afirma şi despre interiorul clădirii decorat din abundenţă cu pictură, reliefuri, vitralii, marchetărie, ornamente de bronz, oglinzi.

O recunoaştem diferită de viziunea naturalistă dominată de forme bizare şi capricioase preponderent sinusoidale a celor doi, în Transilvania s-a afirmat şi o direcţie înrudită cu viziunea geometrică a Modern Style a Şcolii din Glasgow, mai raţionalistă, cu accent pe latura funcţională. A cultivat şi această direcţie valorile tradiţiei populare, dar nu motivele din ţesături şi turtă dulce, ci soluţiile structive şi formale ale arhitecturii ţărăneşti. Principalii arhitecţi ai acestei orientări au fost Kós Károly (1883– ?) care s-a manifestat pe multiple planuri (pictor, scriitor, istoric de artă) şi Thoroczkai-Wigand Ede (1870–1945).

La Oradea activează în spiritul secesiunii vieneze, deci procedând cu zgârcenie în folosirea repertoriului de forme specifice stilului, arhitectul Löbl Ferenc (1880– ?). Doar arcele şi lucarnele ovoidale, medalioanele de stuc, butonii de ceramică şi feroneria balcoanelor ne amintesc că suntem în plină epocă de dominaţie a secesionului.

În viziunea geometrică destul de epurată sub aspectul plasticii ornamentale a secesionismului (Sezession) vienez, activează şi fraţii Vágo Jozsef (1877–1947) şi Vágo László (1875–1933), opera lor mai importantă fiind *Palatul Culturii* din Arad.

În sfârşit, doar parţial ataşabil arhitecturii 1900, şi anume viziunii Jugendstil, căci studiază la Berlin, o mare parte a operei sale ţinând de eclectismul istoricist, mai trebuie amintit Rimanoczy Kálmán (fiul) (1870–1912), activ la Oradea de unde era originar şi unde construieşte câteva imobile în care capriciul formelor decorative este contracarat de o rigoare constructivă exemplară.

Secesionul vienez se va manifesta cu vigoare şi la Timişoara. „Stilul 1900" a cunoscut aici două faze. Una în care domina decorul meandric cu linii sinuoase. Ea poate fi exemplificată de edificiul fostului *Cazino*, operă uşor eclectică în care „se pot urmări un ciudat amestec de decor floral, vrejuri şi fluturi stilizaţi, ce se desfăşoară sub arcade gotice"[238]; de clădirea *Băii Neptun*, operă a lui László Szekély şi de o clădire de locuit realizată de arhitectul vienez Wagner – toate împodobite cu ghirlande, vrejuri stilizate, cornişe şi ancadramente puternic profilate.

După 1900 se impune aceea de a doua fază dominată de motive geometrizante şi de un bogat decor

Oradea, imobilul secesionist 1905

București, *Universitatea, Facultatea de Drept*, arhitect PETRE ANTONESCU

sculptural (statui, coloane și coloniete clasicizante). Expresia ceamai pregnantă a acestei faze a Sezes-sion o constituie fostul *palat Lloyd* (arhitect Lepot Baumhorn), apropiat ca facturăfiind și fostele pa-late *Secezei* și *Löffler* – azi imobile de locuit.

Afirmarea stilului Sezession a găsit și Aradul într-o amplă campanie de construcții arhitecturale în-trucât mari inundații și bombardarea la 1848, de către armata austriacă au dus ser în starede ruină vechea arhitectură tradițională[239].

Revenind în Vechiul Regat, la București, mai sem-nalăm elemente Art Nouveau în plastica decorativă foarte barocă a unor imobile eclectice, cum sunt *palatul Cantacuzino* (Nababul), pe calea Victoriei (arhitect I. D. Berindei) sau casa din str. Biserica Amzei 7 (arhitect N. Mihăescu) dominată de ele-mente „rocaille".

Ca o concluzie la ceea ce am văzut că reprezintă arhitectura de tendință „1900" în România, se im-pune constatarea că, indiferent dacă este vorba de Sezession și de Jugendstil afirmate în Transilvania, de Art Nouveau, de care au fost sedușiarhitecții din Vechiul Regat, sau de stilul neoromânesc cul-tivat sub imperiul aceloraș impulsuri ce vin din gândirea arhitecturală 1900, deși recurg bucuroși la motivele curbilinii, la abundența decorului, chiar la unele bizarerii, arhitecții din România nu cad niciodată în anarhia savantă sau în oniris-mul simbolist ce a caracterizat în alte părți exce-sele de felul celor întâlnite la artiști ca spaniolul Gaudí, bunăoară.

În paralel cu arhitectura neoromânească ce începuse să devină anacronică și cu ce de influență Art Nou-veau, dar îngustându-le acestora ere nul de afirmare și înlocuindu-le în cele din urmă total, între cele două războaie mondiale se dezvoltă în România și arhitectura bazată pe materiale și pe metode de con-strucție noi, pusela dispoziție de tehnica modernă.

Înainte de a se afirma plenar în formele specifice arhitecturii internaționale, modernismula avut de înfruntat rezistență înverșunată a adepților stilului tradițional neoromânesc. Aceștia îi învinuiau pe moderniști de cosmopolitism care ar fi dus la dez-naționalizare, la creații lipsite de spirit autohton. Dar opoziția tradiționaliștilor va pierde cu timpul din fervoarea inițială și se va ajunge la concilierea celor două curente. Mulți arhitecți, fără să renunțe la elementele de sorginte tradițională, vor adopta în același timp materiale și tehnici noi, iar acestea vor impune o simplificarea formelor, o epurarea elementelor nefuncționale, rezultatul fiind construc-ții rațională, modernizate, dar nu aride, uniforme, monotone, respingătoare, ci dimpotrivă, puternic personalizate, pitorești, elegante primitoare.

În acest stil ambiguu, dar care se dovedește viabil, dominând deceniile patru și cinci ale secolului au fost construite atât clădiri administrative, cât și ca-se-vile particulare. Se remarcă prin proporțiile bine găsite, prin introducerea fără ostentație și cu mult gust artistic a elementelor ce înviorează aspectul de ansamblu *Palatul Patriarhiei* (1932–1936 - arhitect George Simota), Restaurantele din *pădurea Băneasa* și din *grădina botanică* (ambele de arhitect Octav

București,
Ministerul Economiei și Comerțului,
arhitect
DUILIU MARCU

București,
Ministerul de Interne

București,
Ministerul Transporturilor,
arhitect
DUILIU MARCU

București,
Palatul Victoria al Guvernului,
arhitect
DUILIU MARCU

București,
imobilul ARO
arhitect
HORIA CREANGĂ

Eforie, *Yacht-Club*
arhitect
HORIA CREANGĂ

București, *Vila Ing. I. Miclescu*
arhitect
HORIA CREANGĂ

Eforie, *hotel Bellona*, arhitect
G.M. CANTACUZINO

Doicescu), *clădirea Facultăţii de Drept* din Bucureşti (arhitect Petre Antonescu), *Institutul Agronomic* din Bucureşti (arhitect Florea Stănculescu), *Pavilionul României* la *Expoziţia Universală* din 1937 de la Paris (arhitect Duiliu Marcu) şi *restaurantul românesc* din cadrul Expoziţiei Universale din 1939 de la New York (arhitect Octav Doicescu).

Dar tendinţele mai radicale spre modernizare încep să se impună şi ele pentru a triumfa în cele din urmă sub forma unor clădiri la proiectarea cărora au prezidat laconismul, funcţionalismul, pragmatismul, dar şi o deosebită grijă pentru calitate, pentru finisaj, pentru eleganţă.

Dintre arhitecţii care au folosit pe scară largă betonul armat, placajele de piatră, pardoselile de lux oase de gresie, parchetul, ferestrele metalice etc., inspirându-se din practica mondială de construcţii şi recurgând la forme exprimate laconic, fără ornamente de prisos, în spiritul „Stilului internaţional", promovat printre alţii de Bauhaus german, îi menţionăm pe Horia Creangă, Duiliu Marcu, Octav Doicescu, Grigore Ionescu.

Cronologic, primul dintre arhitecţii români care adoptă fără rezerve modernismul a fost Marcel Iancu, autorul proiectelor unor vile cubiste, ca şi pictura pe care o va practica în acelaşi timp.

Arhitectul cel mai devotat noului curent şi mai fecund în domeniul respectiv a fost însă Horia Creangă (1892–1943). Lui îi aparţin *hotelul Carpaţi* din Braşov, mobilul în care se află *cinematograful Patria* din Bucureşti, mai multe blocuri pe Calea Victoriei şi pe bulevardul N. Bălcescu precum şi case particulare cum ar fi cea din Aleea Alexandru (azi, sediul *Fundaţiei Culturale Române*) – unele executate în colaborare cu arhitectul H.H. Georgescu. Simplitatea extremă, lipsa oricăror decoraţii şi asigurarea unui confort maxim cu mijloace puţine sunt caracteristicile definitorii ale acestor construcţii.

Cu clădiri monumentale în care stilul îmbracă o formă elegantă plină de gravitate şi de prestanţă se înscrie în istoria arhitecturii moderne din România şi Duiliu Marcu (1886–1966). Printre altele, el a proiectat clădirea actualului *Ministerul Industriei şi*

Bucureşti, *Casa Juster*, arhitect MARCEL IANCU

Predeal, *sanatoriul Popper*, arhitect MARCEL IANCU

Comerţului (din Calea Victoriei), *Biblioteca Academiei*, *Ministerul Afacerilor Externe* (din Piaţa Victoriei (azi sediul guvernului), *Academia Militară*, *Palatul Ministerului Transporturilor* (1937–1945), acesta din urmă în colaborare cu un colectiv.

Cursul modern pe care se angajează hotărât arhitectura românească a fi însăstopat de război. Imediat după încheierea păcii, arhitecţii vor mai proiecta câteva edificii moderne, în special dintre cele cu destinaţie industrială şi de transport. Amintim dintre acestea *Fabrica de confecţii Bucureşti* (Apaca) şi *aerogara Băneasa* din Bucureşti, înălţate amândouă în 1948 după proiectele unor colective de arhitecţi. În deceniul următor se vor extinde însă formele hibride inspirate de aşa-zisul realism socialist triumfător în ţările din estul continentului.

PICTURA

ÎN EVUL MEDIU ROMÂNESC, ca şi în perioada de trecere spre epoca modernă, pictura cunoscuse din punct de vedere al tehnicii, mai bine zis al suportului pe care era aplicată, trei ipostaze fresca, icoana pe lemn şi miniatura. Pentru secolul al XIX-lea, fără să le excludă pe acestea, ci doar marginalizându-le, preponderentă va deveni o a patra ipostază şi anume pictura de şevalet. Ca de atâtea alte ori, era vorba şi de astă dată despre un fenomen de import, adoptat odată cu noile concepţii asupra lumii ce vor contamina societatea românească în curs de modernizare. Noutatea era de proporţii. În fond, ea nu viza atât mijloacele tehnice, cât sensurile, conţinutul de idei, rosturile, funcţia, în această privinţă cotitura fiind cu adevărat radicală şi ea conducând de la caracterul sacru, religios al picturii, la cel laic, secularizat.

E drept, unele semne de schimbare se iviseră mai de mult, dar ele nu determinaseră transformări de esenţă. Astfel, secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea cunoscuseră de bună seamă o serie de achiziţii şi acumulări pe linia laicizării şi observării mai atente a realităţii, fără ca ele să depăşească totuşi semnificaţia unor simple derogări de la canonul rigid al picturii medievale religioase, de vreme ce nu conduceau la schimbarea rosturilor primordiale ale acesteia. Abia secolul al XIX-lea, anunţat de câteva cazuri izolate consumate în ultimele două decenii ale celui anterior, devine martorul schimbărilor de fond pe care le antrenează introducerea picturii de şevalet de sorginte occidentală.

Fenomenul, în aparenţă pur artistic, are un corolar în sfera sociologiei artei şi acesta trebuie din capul locului lămurit. Mai întâi trebuie răspuns la întrebarea: cine sunt artiştii purtători ai noului curent? Care este obârşia lor? Ce pregătire au şi ce idealuri împărtăşesc? În privinţa originii lor, vom vedea imediat că ea este diferită, căile pe care ei ajung cam la aceleaşi rezultate fiind şi ele destul de diverse. Astfel, o primă categorie a premergătorilor şcolii noastre moderne de pictură o formează chiar foştii iconari şi zugravi autohtoni. Regimul de activitate al acestora cunoscuse unele schimbări importante încă de la sfârşitul secolului al XVIII-lea când a intervenit o adevărată restructurare a statutului lor de breaslă. În Ţara Românească, un ăoară, „zugravii de subţire", cum erau numiţi pictorii, s-au desprins de tagma „zugravilor de gros" unde intrau vopsitorii de tot felul, năcaşii, boiangiii, scriitorii de firme, şi s-au constituit, în anul 1787, într-o breaslă proprie. Totodată, aşa-zisu, „zugrav de subţire" îşi schimbă, odată cu metoda şi maniera de a picta, însăşi fizionomia socială şi chiar înfăţişarea fizică. Părăsind rasa călugărului de odinioară, iar, dacă nu era monah, caftanul ce-l situa uneori în ierarhia cinurilor medievale, el devine, în lumea pestriţă a târgoveţilor, o personalitate respectată, iar îndeletnicirea sa, o profesie lucrativă ca oricare alta. În cadrul relaţiilor de schimb în care este angrenat, el îşi recrutează acum clienţii din clasele avute, devenite „consumatoare" de artă de un tip nou, necunoscut a noi în trecut. Din această categorie de artişti i-am menţionat deja pe Iordache Venier, ajuns staroste de breaslă şi pe Grigore Zugravul. În ce-l priveşte pe acesta din urmă, au fost aduse date noi menite să reliefeze şi mai mult statura de excepţie a unui adevărat pionier în promovarea artei moderne. Noile date se datoresc investigaţiilor făcute de profesorul C. Săndulescu-Verna, pasionat cercetător al picturii religioase [240]. Pornind de la caietul de „izvoade iconografice" al zugravului Grigore, caiet descoperit de la descendenţii acestuia, autorul citat a întregit biografia unui artist cu o identitate interesantă. Cu numele său complet Grigore Frujinescu (1750–1803), acest artist făcea parte dintr-una din acele dinastii de zugravi care-şi transmiteau meşteşugul din generaţie în generaţie, cum au fost atâtea în zonele ţării. Există chiar indicii că el este bunicul marelui nostru Nicolae Grigorescu. Oricum, el activase în tinereţe în Croaţia, unde pictase la mănăstirea Lepavina, nu-i exclus să fi mers chiar până la Veneţia, iar la întoarcerea întemeiat Şcoala de zugrăvie de la Cernica (lângă Bucureşti) ale cărei tradiţii au avut reverberaţii la Căldăruşani şi în Munţii Buzăului, unde caietul de schiţe de care am amintit este folosit de o altă mare dinastie de zugravi, din familia Andronescu.

Realizând în special icoane în ulei după modele luate din gravurile occidentale pe care le copiază cu sârg în caietul său, Grigore Frujinescu-Zugravul a introdus pentru prima oară în pictura religioasă românească procedee ale artei renascentiste, precum clarobscurul, perspectiva, umbra purtată etc.,

meritând pe bună dreptate caracterizarea pe care i-o făcea Alexandru Busuioceanu de „cel mai vechi începător al picturii noi în România". Îi mai menţionăm, de asemenea, pe Nicolae Polcovnicul, Petre Zugravul, Ion Balomir, Nicolae Teodorescu, Dimitrie Dumitriu, Mihai Velceleanu, Eustatie Altini, lor putând să le adăugăm şi un mare număr de anonimi.

Cea laltă categorie de pictori, nici ei puţini, sunt străini veniţi din diverse ţări. Mai talentaţi sau mai puţin dăruiţi cu har, mai bine sau mai puţin bine pregătiţi în şcolile din ţările lor de baştină, ei au venit în România ademeniţi de clientela proaspăt formată aici, spre a executa comenzi şi a beneficia de munificenţa protipendadei pe care o slujeau.

Rămâne să mai lămurim acum şi cine era beneficiarii acestei arte. Ştiind că genul cel mai frecventat va fi, în noile condiţii, portretul, nu este greu de stabilit nici cine sunt comanditarii – boierii, cei vechi şi cei noi, ciocoii. Vor fi nou îmbogăţiţii, reprezentanţii burghezie, negustorii şi diverşi dregători, demnitarii care vor ocupa mulţime de posturi create în noile instituţii cu care se autodotează societatea modernă. Obţinerea unei efigii va intra în obişnuinţă pentru clasele avute, la fel ca schimbarea mobilierului, a costumului şi a tot ce ţine de modă.

Prin analogie cu artiştii apuseni, în special italieni, care fac trecerea de la arta romanică şi gotică, iar în Italia şi de la aşa-zisa *maniera greca* a Renaşterea numiţi în unele tratate *primitivi* (avem în vedere mai ales pe pictori din *Duecento* şi *Trecento* cum sunt Cimabue, Giotto, Duccio, Simone Martini, Lorenzetti, Pisanello, Fra Angelico, Masaccio, Uccello şi mulţi alţii), pionierii picturii moderne româneşti din primele decenii ale secolului al XIX-lea au fost botezaţi şi ei prin consens „primitivi". Termenul li s-a aplicat însă, cum vedem, între ghilimele şi pe bună dreptate, căci fenomenul românesc e respectiv numai în aparenţă aminteşte de arta *primitivilor* italieni ai proto şi prerenaşterii. Deosebirile dintre cele două grupuri de artişti sunt fundamentale. În timp ce pictorii italieni la care ne referim creau forme noi, cu ajutorul unor procedee şi ele noi, de ei inventate (clarobscur, perspectivă, sugerarea volumelor) fără a avea alte modele de urmat decât natura (poate şi unele prototipuri din epoca elenistică), „primitivii" picturii româneşti nu trebuia să inventeze nimic. Mai cu seamă ei sosiţi la noi din alte ţări, unde au putut fi la curent cu toată arta marea muzeelor. Şi totuşi, operaţia lor, prin stângăciile pe care le acuză prin convenţionalismul imaginilor raportate la realitate, prin uneleticuri şi poncife, sugerează, drept, un anume primitivism, o anume naivitate, dacă luăm seama şi la sentimentul de ingenuitate ce trebuie să-l fi animat de ese pe pictor.

Asupra picturilor din categoria discutată s-au emis păreri care au pendulat între aprecierea entuziastă – cel puţin a unora dintre împricinaţi – şi nota de condescendenţă e însoţeşte cel mai adesea comentariul critic ce li se aplică. De fapt, dacă suntem drepţi, trebuie să recunoaştem că operaţia lor nici n-a fost supusă unei analize temeinice decât în ultima vreme. Un efort mai susţinut de a explica fenomenul contradictoriu pe care îl reprezintă îi aparţine lui Andrei Cornea. Într-o carte exemplară prin ţinuta ei doctă, prin subtilitatea conexiunilor, prin fineţea observaţiilor şi a interpretărilor, acesta şi-a adjudecat meritul de a lămuri multe aspecte ale problemei în discuţie. Supunând analizei un singur gen – cel al portretului de şevalet – care domină, de altfel, creaţia aşa-zişilor „zugravi de subţire" avuţi în vedere, şi apelând la metodele criticii moderne – hermeneutică, structuralism ş. a. –, autorul dezvoltă o teză interesantă care explică în bună parte natura ambiguă a ceea ce el numeşte o „conjunctură artistică". În lumina acestei „conjuncturi", portretul conceput să satisfacă o necesitate a omului modern, a dorinţei sale de afirmare, a vanităţii, a orgoliului său este marcat de caracterul votiv propriu genului respectiv din epoca anterioară. Autorul distinge chiar grade de implicare a votivului, care reminiscenţă medievală în pictura „primitivilor" noştri inspiraţi de formele artei occidentale. Atitudinea portretistului „primitiv" era una de parvenitism demagogic când pretenţia de a fi moderner aclamată sus şi tare, dar fără acoperire de fond. Cum arată în sa autorul, „Vor rezulta opere, să le spunem «franţuzite» care, precum Coana Chiriţa, vorbesc greşit limbajul pe care îl cultivă cu ostentaţie, iar anumite concepţii estetice şi psihologice arhaice ale comanditarului anumite «reflexe votive» vor răzbate când şi când la suprafaţă[241].

Autorul îşi ilustrează teza cu exemple concrete care în mare parte confirmă teoria sa. O recunoaştem într-o

ANONIM, *Portret de bărbat*

ANONIM, *Portretul lui Dimitrie Ralet*

recenzie a cărţii şi Andrei Pleşu. Dar la o absolutizare a tezei respective acesta nu subscrie, şi pe bună dreptate. Oricât de puternică, presiunea tradiţiei votive, „atavismele" ce persistă în mentalitatea comanditarului, pretenţia „damelor" ca zugravul „să abandoneze adevărul văzut, pentru a se conforma adevărului *ştiut* de ele asupra propriei înfăţişări" [242] pe care vor s-o pună cât mai bine în valoare, de unde şi întrebarea preocupantă, „Şed bine, domnule zugrav?" despre care se relata într-un foileton din *Albina românească* din 1844, semnalat de Paula Constantinescu, nu putea influenţa într-atât viziunea modernă a pictorului încât s-o deturneze spre un rezultat atât de mediocru.

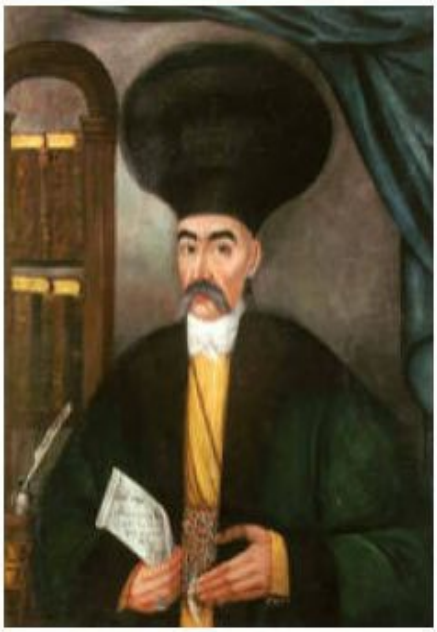
Dacă aceste „atavisme" ale portretului votiv pot constitui o explicaţie (scuză) pentru stângăciile, pentru convenţionalismul cu care sunt executate operele pictorilor autohtoni (Nicolae Polcovnicul, Ion Balomir, Petre Zugravul, Dimitrie Dumitriu ş. a.), prea familiarizaţi cu pictura tradiţională cas-o poată lesne „uita", explicaţia respectivă nu mai poate fi probată în cazul pictorilor imigranţi. Educaţia şi instruirea acestora în ambianţa artei apusene nu le mai permit să-şi justifice ne îndemânarea în folosirea mijloacelor moderne prin nu ştiu ce spirit votiv care i-ar reţine în desfăşurarea plenară a potenţelor. Poate este mai degrabă vorba chiar de carenţe reale în pregătirea lor şi – de ce nu? – de lipsă de har. În fond, de ce am crede că pictorii veniţi de aiurea ar fi de prim rang, că ar fi egali unor Géricault, Delacroix, Ingres, Corot? Să fim noi siguri, că, dacă ar fi venit aceştia, oricât e fasoanea ar fi făcut boieroaicele şi jupânesele care le-ar fi pozat, în nici un caz ei n-ar fi ţinut seama de spiritul votiv al artei noastre tradiţionale ce le-ar rămâne firesteşte străin. De altfel, se şi pot constata diferenţe nete în gradul de pregătire şi de talent al pictorilor străini sosiţi în principate, într-un fel răspunzând sarcinii pe care şi-o asumă mediocrul Schoefft şi cu totul altfel talentatul Giovanni Schiavoni, deşi ambii formaţi în ambianţa unor centre precum cele din Austria, Franţa, Italia. De valoarea lor intrinsecă şi nu de apartenenţa sau nonapartenenţa la tradiţia şcolii noastre de zugrăvie ţine şi diferenţa de calitate dintre portretele excelente realizate de românul Eustatie Altini, şcolit, e drept, la Viena, dar având la bază trainice legături cu pictura tradiţională, şi cele ale mediocrului Ludovic Stawski, venit dintr-o Polonie mai emancipată pe calea artei moderne decât principatele. Dar cum i-am putea pretinde acestuia din urmă să exceleze în portret când un peisaj al său, cel înfăţişând *Iaşul la 1842*, întruneşte toate însuşirile unei picturi naive sau de amator lipsit în mod vădit de mijloacele ce i-ar permite să se ridice la nivelul la care se afla

în Occident artapeisajului instalată temeinic în faza *plein air*-ismului? Şi totuşi, departe de noi gândul de a arunca blamul asupra activităţii acestor „zugravi de portrete". În primul rând pentru că în epoca dată ei şi nu alţii sunt cei care răspund comenzii sociale, ei şi nu alţii aduc mărturie despre stările de spirit, despre mentalităţile, despre civilizaţia vremii şi locului, când şi unde îşi desfăşoară activitatea. Autenticitatea mesajului operei lor rezultă, fie şi numai din faptul că se sincronizează şi consună perfect, dacă nu cu ceea ce se întâmplă în alte părţi, în orice caz cu ceea ce se petrece la noi în literatură, în teatru, în muzică, unde întâlnim aceeaşi stângăcie, aceeaşi ambiguitate, cu toate că naivele producţii literare şi rudimentarele spectacole teatrale n-au căpătat atributul de „primitive". Am putea chiar susţine că, judecate la olaltă (picturi, poezii, spectacole de teatru), după criteriile de azi, picturani separe totuşi ceva mai emancipată decât suratele ei scrise sau jucate. Iar dacă mai abordăm şi criteriul originalităţii, nu putem să nu apreciem, odată cu Andrei Cornea – cel puţin în cazul pictorilor autohtoni –, drept originalitate efortul făcut pentru „pacificarea" unui conflict firesc între două principii diametral opuse: cel al portretului de şevalet şi cel votiv. Această *coincidentia oppositum*, cum numeşte autorul citat efortul de concilierea al celor două elemente contrare, presupune, în adevăr, originalitate şi creativitate. „Doarcă această creativitate (care este, după expresia lui Andrei Cornea, a unei „conjuncturi artistice" şi nu a unui stil) spre deosebire de cea «stilistică», nu siluieşte natura brută, ci fapte de cultură gata constituite; ea nu defrişează un pământ virgin, ci reamenajează unul dejadesţelenit"[243].

Şi dacă nu-i putem aprecia pentru o asemenea originalitate şi pe puţinii imigranţi, avem destule alte motive să-i omagiem şi pe ei. În primul rând pentru uimirea lor sinceră în faţa unei lumi pitoreşti, pentru ei exotice, pe care o observă şi o zugrăvesc cu o plăcere nedisimulată, cu grijă pentru amănunt, pentru detaliile de costum, de recuzită. Pentru un sentiment de ingenuitate, mai apoi, pentru candoarea şi naivitatea cu care îşi închipuie că au găsit cele mai bune rezolvări, când de fapt prestaţia lor sub aspect pur artistic este una mediocră.

Înainte de a trece la analiza operelor concrete ale pictorilor cu identitate cunoscută vom lua în consideraţie câteva portrete, unele dintre ele adevărate reuşite, fireşte în cadrul esteticii deja discutate, nesemnate, aparţinând deci unor anonimi. Întrucât conştiinţa paternităţii asupra operei de artă abia acum încolţeşte, fără a dobândi dintr-odată acuitatea pe care o cunoaştem astăzi, tablourile nesemnate sunt foarte frecvente în epocă şi, din cauza nediferenţierii

ANONIM, *Portretul lui Mihăiţă Filipescu*



ANONIM, *Portretul serdarului Constantin Andronescu*

NICOLAE POLCOVNICUL

lor stilistice, identificarea modeştilor anonimi este aproape imposibil de făcut după maniera de lucru.

În majoritate, mai ales atunci când aparţin evident unor artişti autohtoni (în special dintre aceştia fac parte anonimii), portretele pictate de ei se resimt mult de pe urma tradiţiei multiseculare, fiind caracterizate prin hieratism, bidimensionalitate, grafism, stângăcie în desen, stereotipie în gesturi, imposibilitatea de a modela volumele prin culoare, descriptivism etc. Exemplele cele mai tipice pentru această categorie sunt *Portretul lui Dimitrie Ralet* cu scrisoarea în mână, foarte aplatizat şi construit din linii umplute cu culoare aşternută uniform, şi *Portretul serdarului Constantin Andronescu*

Mai remarcăm dintre portretele nesemnate pe cel al boierului *Mihăiţă Filipescu* îmbrăcat în giubea şi cu turban multicolor pe cap, prefirând printre degete boabele unor mătănii, pe cel al logofătului *Alecu Ghica*, pe al lui *Scarlat Miclescu*, pe al ofiţerului *Serurie*, pe cel al lui *Ion Manu*, model tânăr şi chipeş, încins cu un gearlat în care ţine înfipt un hanger bătut în pietre scumpe, ca şi multe alte efigii de bărbaţi în fastuoase costume orientale sau de jupânese trecute la moda occidentală, dar mai păstrând din ceavechea o feregea, ba un şal. Sunt toate acestea opere ai căror autori ar fi meritat un nume în istoria picturii româneşti.

Dar şi artiştii care şi-au perpetuat numele sunt destul de puţin cunoscuţi, căci rămân, de fapt, captivii unei triste indigenţe a materialului informativ de care dispunem cu privire la viaţa şi activitatea lor. Câteva date sumare deţinem, de exemplu, despre Nicolae Polcovnicul (1788–1842). Aparţinând cinului boieresc, el reprezintă tipul clasical „zugravului de subţire" cu veleităţi de emancipare, dornic să se angajeze pe noul drum al picturii de şevalet. Este ceea ce şi face, de altfel, într-un frumos *Autoportret* păstrat în Galeria Naţională, în care activul zugrav de bisericifaceun evident efort de a renunţa la bidimensionalitatea specifică picturii de tradiţie bizantină şi de a modela volumele prin gradaţii de umbră şi lumină în spirit postrenascentist. Nu reuşeşte însă decât în parte şi maniera sa de lucru trădează ambiguitatea demersului creator, îmbinare ciudată a tradiţiei cu inovaţiile de factură occidentală. Deşi căznită, stângace, lipsită de strălucire, mai degrabă austeră şi umilă, această pictură respiră totuşi un anume farmec frust de sinceritate şi candoare ce aminteşte de farmecul încercărilor literare la fel de stângace ale vremii.

ANONIM, *Portretul Zincăi Samurcaş*

DIMITRIE DIMITRIU, *Mocanul Milaş*

EUSTATIE ALTINI,
Portret de femeie

ANONIM,
Portretul banului Radu Greceanu

Foarte activ, chiar industrios, în domeniul picturii de biserici şi de icoane, practicând cu totul sporadic portretul de şevalet (în afară de *Autoportret* mai fiind cunoscut doar portretul soţiei sale), Nicolae Polcovnicul, reprezintă în istoria artei româneşti o verigă între vechea pictură tradiţională şi curentele înnoitoare care-şi caută drumul" [244].

La fel de ancorat în tradiţie, la fel de terorizat de ea, în ciuda efortului de a se desprinde şi a se plasa în sfera noilor căutări ale picturii de şevalet este şi Petre Zugravul. De la el ne-a parvenit chiar un *Autoportret*. Şi nu unul ca cel al lui Nicolae Polcovnicul, înfăţişându-l pe acesta în straie vechi boiereşti, ci o efigie a unui adevărat *dandy* occidentalizat atât sub aspect vestimentar (redingotă papion), cât şi sub cel al fizionomiei, un element de emancipare fiind perciunii.

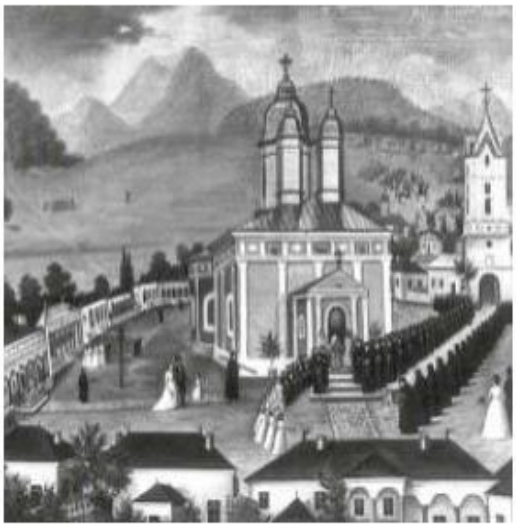
Un mai fin spirit de observaţie parea avea Dimitriu Dimitrie din Răşinari, dacă judecăm după tabloul său de la Brukenthal (Sibiu) înfăţişând figura mândră a *Mocanului Milaş*. Şi poate nu atât efigia acestuia, destul de rigidă, cât peisajul şi ţăranii care se zăresc prin arcada deschisă din fundal este ceea ce dă măsura talentului artist.

La nivelul de înţelegere a artei moderne la care pictorii menţionaţi aderă fără a fi însă suficient pregătiţi s-o practice cu rezultate corespunzătoare ambiţiei lor, se situează şi Ion Balomir (1794 – către 1835), originar din Transilvania, dar stabilit la Iaşi, unde pictează portrete şi decorează în colaborare cu Stawski, palatul vistiernicului Roset-Roznovanu. Portretele ca al *Pravilistului Andronache Donici* ca al *Femeii cu evantai* de la muzeul din Suceava şi al boierului *Frederic Balş* sunt rodul luptei aprige dintre tradiţionalul caligrafism hieratic al liniei şi tendinţa de constituire în volum a imaginii, fără ca izbânda să se fi decis de o parte sau de alta. Este evident însă în aceasta izbândă în opera unui alt pictor moldovean originar de la sud de Dunăre. Dar prin Eustatie Altini (1772–1815) că despre el este vorba, facem cunoştinţă cu un alt tip de artist – acela care, trecând prin învăţământul academic vienez, îşi însuşeşte direct de la sursă elementele limbajului neoclasic. Or, ştim prea bine, graţie unui fundamentat studiu al lui Remus Niculescu [245], că Altini s-a putut bucura de privilegiul rar, dacă nu chiar unic

în epocă, de a studia „cu cheltuiala statului", deci ca bursier, la Academia din Viena, înainte de 1800.

Îl trimisese, se bănuieşte, domnul Alexandru Ipsilanti sau mai probabil cneazul Potemkin, care, în vederea decorării unui palat la Iaşi, aduse şi aici pictori străini precum Mihail Ivanov şi Giovanni Battista Lampi, dovedind astfel un viu interes pentru artă. În contact nemijlocit cu neoclasicismul Altini asimilează perspectiva şi clarobscurul, adaptându-le apoi la rigorile iconografiei ortodoxe tradiţionale, ceea ce echivalează cu o recordare a picturii bisericeşti din România la academismul european pe această cale fiind urmat de Tattarescu, de Lecca, de Mişu Popp şi chiar de tânărul N. Grigorescu. Valoarea de pictor care, trecut prin Şcoala vieneză, are nu numai cunoştinţe de meşteşug, dar şi sensibilitate rafinată, i-o atestă însă portretele de femei (două exemplare se află la Galeria Naţională).

În *Portretul de femeie* de la Muzeul Naţional de Artă, monograful lui Altini vede o influenţă certă a lui G. B. Lampi, calităţile constatate aici ajutându-l, prin extrapolare, să atribuie artistului moldovean şi celă-



lalt portret de la muzeul din Bucureşti, înfăţişând-o pe *Safta Costachi Talpan*.

NICOLAE TEODORESCU
Procesiune la mănăstirea Răteşti

Mai puţin reuşite, de fapt mai redevabile tradiţiei, sunt portretele de bărbaţi pictate de Altini – cel al mitropoliţilor *Iacov Stamate* şi *Veniamin Costachi*, cel al voievodului *Scarlat Calimachi*, ca şi compoziţia ce înfăţişează *Intrarea lui Veniamin Costachi în monahism* (către 1813), de remarcat fiind însă aici costumul de modă franceză – redingota – candidatului la călugărie.

Altini a avut şi discipoli – „sholeri", cum le zice un document – Nicolae Teodorescu şi Costache Focşeneanu fiind dintre aceştia.

Dar tot ce putem spune mai mult spre lauda lui Altini este că nivelul artistic la care se situează creaţia sa n-a fost atins pe acest în epocă nici chiar de pictorii străini activi atunci în principate. Cât îi priveşte pe aceştia, unii n-au lăsat decât o dâră uşoară în istoria artei româneşti, fiind doar în trecere şi îndreptându-se apoi în cotro va, spre alte orizonturi. Alţii însă au făcut un popas mai îndelungat sau chiar au rămas pentru tot restul vieţii într-o patrie adoptivă a cărei propăşire au înţeles să-şi aducă contribuţia nu numai ca pictori, dar şi ca profesori la şcolile recent înfiinţate. Că cinu trebuie uitat nici rolul de animatori pe care l-joacă în aceste decenii personalităţi energice ca Gheorghe Asachi, întemeietorul învăţământului artistic modern de la Iaşi, unde sunt atraşi să predea şi unii artişti străini.

LUDOVIC STAWSKI
O vedere a Iaşilor la 1842, detaliu

MIHAIL TOPLER, [illegible]

Cât priveşte identitatea pictorilor migratori şi a imigranţilor propriu-zişi, celor mai mulţi le cunoaştem atât numele, cât şi naţionalitatea. Mihail Töpler, J. A. Schöefft, G. Schiller, ungurul Bárabas Miklos şi alţii vin, de pildă, din Imperiul Austro-Ungar. Giovanni Schiavoni este italian din Trieste şi descinde dintr-o familie de artişti, stăpânind, aşa cum compatriotul său, Niccolo Livaditti, un solid meşteşug de bună şcoală italiană. Un alt artist stabilit la Bucureşti – Anton Chladek – este ceh, iar altul, pe nume Carol Wallenstein (Valştain, cum s-a semnat după ce s-a stabilit în România) este croat de origine. Mai cunoaştem apoi doi polonezi printre pictorii stabiliţi în România pe Mauriciu Loeffler, portretist sensibil, şi pe Ludovic Stawski, autor, printre altele, al deja pomenitului peisaj reprezentând *O vedere a Iaşilor la 1842*, în care sunt surprinse cu spirit de observaţie şi cu verva umoristică scene din viaţa tuturor categoriilor sociale ale oraşului.

MIHAIL TÖPLER
Safta Ipsilanti

GIOVANNI SCHIAVONI
Vornicească Burada

Cum rezultă din registrul supuşilor austrieci pe 1804, la Bucureşti figurau în acest an cinci „Mahlers" (pictori) printre care un anume Michael Töpler. Încă de la 1800, Töpler semnala la Bucureşti un portret al lui *Alexandru Moruzzi*, iar între acestea şi portretul lui *Ion Caragea*, realizat la 1818, cunoaştem o serie întreagă de efigii aparţinând protipendadei bucureştene *Constantin Ipsilanti*, *Safta Ipsilanti*, *generalul Miloradovici*, aşa-numitul „Le sauveur de Bucarest", pictat la 1807, *Safta Văcărescu-Ipsilanti*, *Vornicească Manucucopilul*, *Logofeteasa Maria Dudescu* ş. a.

Dintre pictorii veniţi la Iaşi la chemarea lui Asachi, cel care-i îndreptăţeşte pe deplin aşteptările ca pedagog, dar şi ca artist de adevărată talie europeană a fost Giovanni Schiavoni (1804–1848), născut la Trieste, în familia pictorului veneţian Natale Schiavoni.

„Zugrav de portreturi şi de istorie", Giovanni Schiavoni nu rămâne prea mult în ţară pentru că, dornic să se documenteze asupra picturii religioase pleacă pentru trei ani în Rusia, iar după aceea, întors de acolo, funcţionează la „clasul de zugrăvitură" întemeiat de Asachi, este chemat ca profesor la Şcoala de Belle Arte din Veneţia. Acest din urmă amănunt ne îndrituieşte să vedem totuşi în pictorul de origine italiană un maestru stăpân pe meşteşug, pentru care calificativul de „primitiv" este, desigur, inadecvat. De altfel, în scurta şedere la Iaşi, el a lăsat câteva portrete exemplare, ca cel al *Vornicului Burada* (de la Galeria Naţională), cel al *Vornicesei Burada* sau cel al lui *Gh. Asachi în cabinetul său de lucru* în care întâlnim şi ştiinţă a compoziţiei şi mânuirea abilă a tehnicii clarobscurului, ca să nu mai vorbim de capacitatea sa de a surprinde şi potenţa expresiv a unui chip ca oglindă a stării sufleteşti.

J. SCHOEFFT
Portret de bărbat

J. SCHOEFFT
Catrina Ghica

este portretul. El introduce la noi portretul de grup şi protipendada moldoveană nu întârzie să-i pozeze aşa cum face în două rânduri vornicul Alecsandri, tatăl poetului, care tronează autoritar între copiii săi, sau peresoţilor *Iancu şi Anica Manu*, văzuţi într-o scenă de tandră apropiere.

Aceluiaşi moment cultural din primele decenii ale secolului al XIX-lea îi aparţin şi câţiva pictori străini aflaţi în trecere prin Bucureşti sau instalaţi aici pentru tot restul vieţii. Unul dintre ei este maghiarul Iosef August Schoefft (1778–1860). În căutarea unei clientele solvabile, el face o haltă de peste un deceniu în capitala valahă, după care îşi continuă vagabondajul la Iaşi, Odessa, Constantinopol şi Veneţia. Schoefft a fost un personaj pitoresc şi aprig, destul de mercantil şi de întreprinzător dacă ne gândim că-şi face reclamă în reviste şi îşi organizează expoziţie personală – poate prima de acest gen în istoria picturii româneşti – şi dă şi lecţii particulare, ce-i drept, fără un prea mare efect pedagogic, judecând după amintirea de loc flatantă pe care i-o păstrează fostul lui ucenic, Vasile Mateescu, în cartea sa de memorii. Schoefft este foarte inegal, fiind capabil să realizeze pe linia barocului vienez portrete în care stăpâneşte deopotrivă autoritatea desenului şi sugerarea volumului prin culoare, pentru ca să ne surprindă în acelaşi timp prin inadvertenţe inadmisibile, cum este aceea din *Portretul bărbatului* de la Muzeul de Artă din Iaşi.

Un alt personaj pitoresc cu trăsături de roman picaresc ce rătăceşte prin principate ocupându-se cu pictura, dar nu numai, este Theodor Chirangheleu (1755–1847). Era grec de origine, cum îl trădează numele, şi a activat la început în Muntenia, pentru ca din 1815 să treacă în Moldova, unde audiază cursurile de inginerie ale lui Asachi. De numele acestuia sunt legate şi alte aspecte ale activităţii lui Chirangheleu. Astfel, el pictează o compoziţie în ulei reprezentându-l pe *Ştefan Vodă înaintea Cetăţii Neamţ*, executată după originalul lui Felice Giani, adus de Asachi de la Roma, iar pe la 1835 predă „desenul lineal şi ornamenturi" la Şcoala de Arte şi Meseriile lui Asachi, după ce, asemenea lui Schiavoni, hălăduise o vreme (mai bine de un deceniu) prin Rusia la Odessa.

Tot de pe malul Adriaticii, de la Trieste, unde avuseseun rol de seamă în mişcarea carbonarilor, ajunge la Iaşi, separe carefugiat politic, şi Niccolo Livaditti (1804–1860), pictor format în ambianţa artei italiene. Ce ştia el să execute cu îndemânare şi să înveţe şi pe alţii să facă, deoarece îl are la un moment dat ca discipol pe viitorul artist paşoptist Ion Negulici,

Spre deosebire de un Schoefft, cantonat exclusiv în genul portretului, în practicarea căruia ajunge la un

NICCOLOLIVADITTI
Vornicul Alecsandri
cu familia

NICCOLOLIVADITTI
Portret de boieroaică

NICCOLOLIVADITTI
Anica și Iancu Manu

ANTON CHLADEK
Femeie în albastru

fel de rutină, un compatriotal său, anume Barábas Miklós (1810–1898), deşii-a surâs perspectiva unor comenzi substanţiale de portrete, s-a arătat mai dezinteresat sub aspect pecuniar. De aceea, în cei doi ani cât a stat la Bucureşti ca protejatal agăii N. Filipescu, n-a pictat numai portrete, ci a fost atras mai ales de aspecte şi tipuri pe care le surprinde în fugă şi le aşterne în acuarelă pe hârtie, asemenea notelor de jurnal în care fixează impresii din timpul sejurului său valah, cum sunt *Bucureştiîn anul 1831* sau *Trei ţărani români* Născut în Transilvania, unde a şi copilărit, el l-a putut cunoaşte şi îndrăgi ţăranul român a cărui viaţă i-a inspirat mai multe compoziţii, printre care şi aceea expusă în 1844 la Viena, reprezentând *Mocani săliştenidreptându-s spre târg* (tablou aflat azi la Budapesta şi, în replică, la Galeria Naţională din Bucureşti).

Şi un ceh din Banatul sârbesc, Anton Chladek (1794–1882) a descins la Bucureşti prin 1835, dar nu pentru un simplu popas, ci pentru a se stabili definitiv. Pentru realizarea portretelor furnizate în număr impresionabil, el recurge adesea şi la tehnica fină a miniaturii în ulei, continuând cu succes opera francezului Mondonville care-l precedase pe aceste meleaguri cu două decenii. De fapt, chiar şi în lucrările de mari dimensiuni, în tratarea detaliilor, Chladek rămâne acelaşi miniaturist atent la spuma dantelelor şi la sclipirea bijuteriilor, fără a încerca să descifreze pe chipuri podoaba unui gând, a unui sentiment. Un istoric al artei care s-a ocupat de problema clasicismului în arta românească distinge în portretistica preclasicistă a lui Chladek unele „alunecări" către romantism prin filtrul *sentimentalismului* sau supravieţuiri baroce şi rococo, trecute însă, la rându-le, prin sita „cuviinţei" estetice[246].

Mai mult decât oricare dintre portretiştii imenţionaţi, Chladek este, de fapt, reprezentantul în arta românească al portretisticii Biedermeier. Pe linia acestei direcţii stilistice, mobilierul începe să ocupe mult spaţiu în recuzita fundalurilor, alături de draperii, de coloane, de deschideri spre peisaj. Ceea ce deosebeşte în primul rând portretele lui Chladek de ale antecesorilor şi contemporanilor este facturapastei: netedă, catifelată, a lteori vitroasă, aportelanul, calităţi ce-şi găsesc corespondenţi pe plan afectiv, în gingăşia, tandreţea, moliciunea, într-un cuvânt, în sentimentalismul ce învăluie modelele.

Asemenea altor confraţi de generaţie care se vor bucura de longevitate, cantonaţi într-o formulă care i-a consacrat, Chladek nu va încerca să ţină pasul cu vremea, aşa încât, târziu de tot, după 1860, el mai rămâne încă acelaşi zelos furnizor de efigii, deşi trebuie să fi resimţit dureros concurenţa unor pictori tineri dintre care unii trecuseră prin atelierul său, cum a fost cazul cu Grigorescu. Prelungită, aşadar, mult peste jumătatea secolului, activitatea lui Chladek trebuie circumscrisă prin concepţiile care o guvernează, momentului din jurul anului 1840, moment cu care coincid şi primele rudimente ale unui învăţământ artistic autohton. Vorbind despre acesta avem în vedere în primul rând întreprinderea lui Asachi. Avem apoi în vedere catedrade desen de la colegiul Sf. Sava din Bucureşti deţinută de Carol Wallenstein sau Valştain (1795–1857). El venea la Bucureşti din Croaţia, unde se numise Carol Vella, după ce urmase studii la Viena şi poposise vremelnic la Braşov şi Craiova.

Ajuns la Bucureşti, „mânat de ambiţia de a se produce pe o scenă mai însemnată"[247], Valştain se consacră unor scopuri multiple, în centrul preocupărilor

punând totuşi, după câte se pare, pictura istorică. Drept urmare, realizează compoziţiile *Bătălia de la Călugăreni*, *Visul lui Mihai Viteazul*, *Jurământul lui Mihai în conjurat de boieri* – toate piese dintr-o „Mihaiadă".

Unele efecte („efecturi extraordinare" le zice Valştain) postbarocs sunt evidente în aceste compoziţii istorice, precum şi în unele compoziţii religioase ale acestui pictor. Ceea ce dispare însă în portrete pentru a lăsa loc, aici, unei sensibilităţi de tip Biedermeier, disimulată, ce-i drept, de costumaţia orientală în care artistul ne apare în *Autoportret*, dar nu şi în miniatura pe fildeş unde ni se înfăţişează în haine apusene alături de fiii săi dintre care unul ţine în mână o carte pe care desluşim deviza luministă „Ernst ist das Leben"[248]. Răspunzând unor deziderate cărora în Moldova le făcea faţă Asachi, Valştain are o bogată activitate organizatorică şi pedagogică în calitate de profesor de desen la colegiul Sf. Sava unde pune temelie, în 1837, primei pinacoteci din ţară. Ca profesor, „după o pracsă de mai mulţi ani cazugravi în Ţara Românească"[249], în anul 1836, el alcătuieşte şi un manual intitulat *Elemente de desen şi arhitectură*.

Un învăţământ artistic rudimentar constatăm şi la Buzău, unde pitarul Nicolae Teodorescu conduce o şcoală de zugrăvie la 1831. Cu mult înainte de aceasta, un sistem de învăţământ artistic embrionar a fost răspândit în multe zone din ţară, o formă pregnantă căpătând în Banat. Un călător străin, italianul Francesco Grisellini, trecând prin Banat în intervalul 1774–1777, constata că „... printre români sunt mulţi care se îndeletnicesc nu numai cu artele mecanice, ci şi cu artele plastice, ei pictând – e drept – în maniera bizantină"[250]. Dezvoltarea picturii din această regiune a fost, încă din secolul al XVIII-lea, debitoare în mare măsură unor meşteri veniţi de la sud de Carpaţi. Este cazul, printre alţii, al lui Vasile Diaconu, originar din Stăneşti-Corj, care, după ce pictase la Tismana, trecea în Banat cu alte vreo 50 de familii oltene, punând aici (la Sredişte Mare), în 1736, bazele unei şcoli de zugravi, fiind nevoit să-şi sârbizeze numele în Diaconovici, cum o cerea obiceiul locului, nume pe care aveau să-l poarte şi descendenţii săi[251].

Cum au demonstrat cercetătorii artei bănăţene (Ioachim Miloia, Ion Frunzetti) şi în special un studiu recent[252], procesul trecerii de la pictura de tradiţie bizantină la cea modernă de tip academist a fost aici mai rapid la un moment dat decât în Moldova şi Ţara Românească. Dar, datorat se pare apropierii Banatului de Occident, acest avantaj s-a efasat cu vremea şi pictura bănăţeană avea către sfârşitul

CAROL VALŞTAIN, *Autoportret*

CAROL VALŞTAIN, *Purtarea crucii*

secolului al XIX-lea un caracter destul de provincial faţă de ceadin capitala Regatului. Totuşi, câteva personalităţi merită atenţia noastră. Am pomenit de zugravii din familia Diaconovici. O altă familie care a dat destoinici pictori de biserici a fost Popovici. Îl menţionăm apoi, în treacăt, pe Dimitrie Turcu (1810–1883), „unul din precursorii renaşterii artistice, cum le place criticilor bănăţeni să considere modesta mişcare provincială de laicizare a artei lor bisericeşti în această regiune"[253].

Centrul bănăţean cel mai renumit a fost însă cel din Bocşa Montană, a cărui faimă a fost creată de Mihail Velceleanu, cel mai de vază pictor din această zonă a ţării în prima jumătate a secolului al XIX-lea, după aprecierea lui Ion Frunzetti[254], şi primul artist din Banat care a urmat studii sistematice în străinătate – la München. Atunci, aici în capitala Bavariei, secrede că a executat Velceleanu *Autoportretul* de tinereţe, jalon important în evoluţia stilului academist.

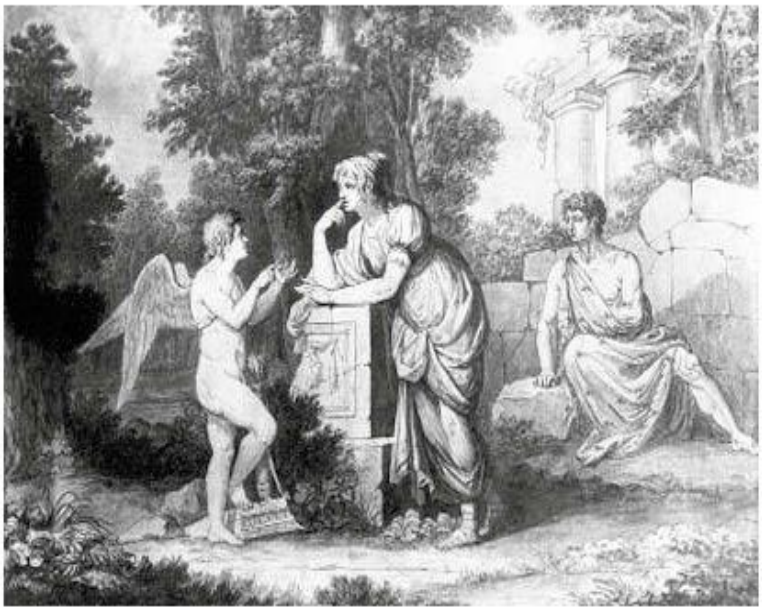
O figură centrală a plasticii bănăţene este şi pictorul Constantin Daniel (1798 sau 1799–1873). Dar încadrarea sa în istoria picturii româneşti comportă unele discuţii, pentru că, în mod curent, el este considerat de istoriografia iugoslavă, drept cel mai de seamă dintre pictorii produşi de poporul sârb în secolul al XIX-lea"[255].

În sfârşit, în Banat, şcoala românească de pictură mai are doi reprezentanţi de interes naţional (Nicolae Popescu şi Ion Zaicu), dar centrul de greutate al activităţii lor cade în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Nu numai Banatul, dar şi alte zone de peste munţi, în Transilvania, cunoscînce puturi timide în domeniul învăţământului artistic. Astfel, în baza Regulamentului şcolar pentru Transilvania, cunoscut sub denumirea de *Norma Regia* (1781), au fost create „şcoli de desen" în mai multe oraşe (Cluj, Sibiu, Timişoara) în care se stabilesc artişti din imperiu. Dintre aceştia s-a distins în special vienezul Franz Adam Neuheuser (1734–1785) care – împreună cu cei patru fii ai săi şi cu alţi artişti ca Anton Steinwald, Franz Anton Bergmann şi Johann Martin Stock, bucurându-se şi de sprijinul baronului Brukenthal – a avut de jucat un rol important în promovarea artei de factură occidentală în sudul Transilvaniei, printre altele, acum fiind realizate portretele eroilor-martiri Horia, Cloşca şi Crişan[256].

Tot la Sibiu, cursuri „de artagraficii şi a desenului", pe lângă elemente de arhitectură şi geometrie, figurau şi în programa Institutului Therezianum înfiinţat în 1768, unde au predat Ion Costande (1814 – după 1885) şi elveţianul Henric Trenk 1818–1892), acesta trecut mai târziu în Ţara Românească. Foarte mult în domeniul învăţământului artistic a făcut Gheorghe Asachi, cărturar şi animator cultural cu multiple preocupări, după întoarcerea sa, în 1812, de la Roma. Este drept, n-a făcut-o direct în mod personal, căci resursele sale ca artist au fost modeste. Ca animator a pus însă un puternic accent pe „zugrăvirea istorică în oloiu", îndemnându-i pe ucenicii şi pe confraţii săi să creeze „tabloane istorice" cu teme educative din istoria neamului, care, multiplicate prin gravare, să ajungă la îndemâna unor largi pături populare.

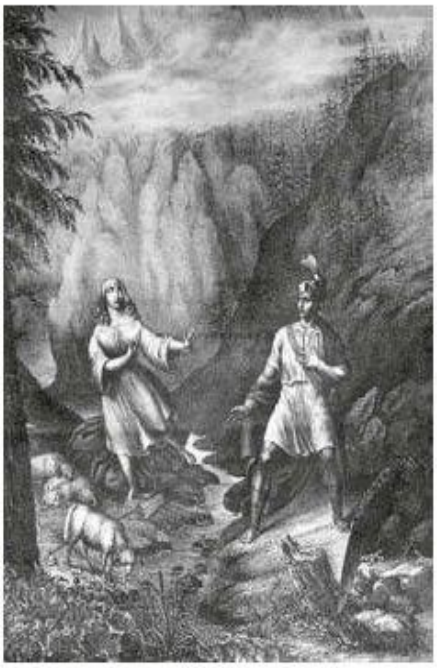
Gheorghe Asachi (1788–1869) nu a fost numai o impresionantă figură a renaşterii noastre naţionale, dar, prin multiplele sale preocupări, a fost, putem spune, ceea ce se cheamă „un om de Renaştere". De pictură avea să se ocupe încă din 1804, la Lemberg, apoi şi la Viena unde îl aflăm, în 1805, studiind matematicile şi astronomia. Dar abia la Roma, unde se află din 1808, se lansează într-un studiu mai aprofundat al picturii. Şi cum Cetatea Eternă era în acea vreme un reputat centru al promovării neoclasicismului, tocmai acest curent va antrena paşii tânărului Asachi pe drumurile artei. În alegerea acestei direcţii a contribuit şi pasiunea pentru arheologia artistică, într-o vreme ce urma senzaţionalelor descoperiri de la Herculaneum şi Pompeii, oraşe conservate timp de peste 17 secole sub lava Vezuviului. A mai existat apoi un factor ce a direcţionat spre neoclasicism preferinţele tânărului Asachi, anume prietenia sa cu Bianca Milesi, fiica unui negustor din Milano, cu care a fost pe punctul de a se căsători. Prin intermediul prietenei sale, Asachi a putut face cunoştinţa unor artişti precum Canova, Giacomo Pivelli şi Felice Giani. Acestora din urmă, după un obicei practicat asiduu după revenirea în ţară, Asachi le-a comandat tabloul *Muma lui Ştefan cel Mare împiedică pe fiul ei de a intra în cetatea Neamţ la 1484*



GHEORGHE ASACHI, *Jupiter şi Junona*

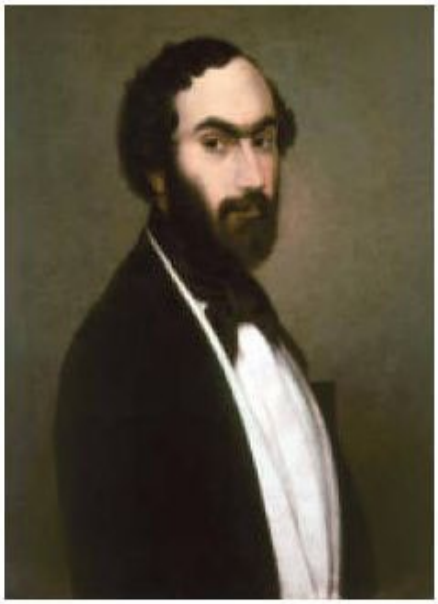
Din epoca studiilor italiene datează o seamă de desene, laviuri şi picturi în care tânărul român, dacă paternitatea sa asupra respectivelor piese se adevereşte (ceea ce nu este sigur), face proba unor însuşiri native şi a unei pregătiri excepţionale. Înclinăm să credem însă că nivelul adevărat la care a ajuns Asachi în practicarea desenului este totuşi cel modest din *Mirtil şi Chloe* şi că nu este cazul, aşadar, să regretăm prea mult că el abdică la un moment dat de la o ocupaţie pentru care nu avea o specială vocaţie. El va încuraja însă din plin pe alţii să ducă la îndeplinire ambiţiosul program gândit de el în domeniul artelor plastice. Pentru că, dacă n-a deschis o pagină nouă în creaţia propriu-zisă, Asachi a desţelenit terenuri pentru afirmarea altora. Şi avem în vedere rolul lui de animator şi de organizator al învăţământului artistic. Pe lângă alte şcoli şi aşezământe cum ar fi Gimnazia Vasiliană pe care le înfiinţează în calitate de referendar la Eforia şcoalelor, el pune baze şi unei „Şcoale de arte şi meserii", iar în programa analitică a celor lalte şcoli introduce ore speciale de desen şi „zugrăvitură". Astfel, „un clas de începuturile zugrăviei" introduce la Şcoala Franceză de la Miroslava, iar la Gimnazia Vasiliană înfiinţează o catedră de „caligrafie şi desen de peisagiuri şi flori". Toate acestea cu un scop anume, acela de a forma cadre de artişti capabili să zugrăvească scene din trecutul neamului, care să trezească în popor conştiinţa naţională şi să îmbărbăteze la luptă pentru dobândirea drepturilor sociale şi naţionale răpite de uzurpatori. Era în această aspiraţie ecoul unor idei cu care marele bărbat făcuse cunoştinţă în Italia. Cu ajutorul litografiei – şi în acest scop înfiinţează un institut litografic pe lângă gazeta sa *Albina românească* el vrea să multiplice şi să răspândească chipurile şi scenele respective în largi cercuri populare pentru „a formari si duhul obştei şi a evghenisi simţirile tinerimei".

Un singur factor îi mai lipseşte pentru a-şi pune în practică planul: cadrele. Ca să le obţină, cheamă artişti străini pe care-i instalează în posturi în învăţământ sau la conducerea tehnică a Institutului de Litografie, înfiinţat în 1832, dându-le totodată comenzi pentru ilustrarea paginilor glorioase din istoria Moldovei. Aşa se face că la catedrele înfiinţate şi la Institutul Litografic amintit se perindă vreme de peste un deceniu mai mulţi artişti şi litografi, dintre care îi menţionăm pe cei mai importanţi: pictorul vienez Hönig, xilograful Dimitrios Contoleus Romanos, pictorul şi gravorul german Johann Miller, Iosif de Adler, K. F. Hoffmann, Giovanni Schiavoni, Mauriciu Löffler, Ludovic Stavski. Acestora le încredinţează misiunea de a compune şi de a litografia scene istorice pentru care el dă indicaţii amănunţite ca un adevărat consultant ştiinţific. Ie astfel de sub teasc planşele *Mumalui Ştefan cel Mare împiedică pe fiul său de a intra în cetatea Neamţa 1484*, litografiată



GHEORGHE ASACHI
Dochia şi Traian

de J. Müller după compoziţia pictorului Giani (1833), *Ştefan cel Mare al Moldovei cuvintează al său testament politicesc la anul 1504* (desenat şi litografiat de J. Müller), *Alexandru Ioan al Moldovei luând coroana şi mantia din mânasolilor împăratului Ioan Paleologu* (litografiat de K.F. Hoffman după un desen atribuit elevilor Academiei), *Dochia şi Traian despre zicerile moldoromânilor* (litografiat de K.F. Hoffman după desenul lui Giovanni Schiavoni), *Lupta moldovenilor cu cavalerii crucieri*, reprezentând participarea românilor moldoveni conduşi de spătarul Coman la lupta de la Marienburg. O litografie pe temă istorică reprezentând *Bătălia de la Baia* executată în 1851 i se datorează chiar fiului lui Gh. Asachi, Alexandru, care cu un deceniu în urmă mai executase un desen în vederea obţinerii unei burse de studii în străinătate. Căci Gh. Asachi nu se mulţumeşte să aducă artişti din străinătate sau din Ţara Românească (N. Teodorescu din Buzău şi Costache Fărcăşanu sunt dintre aceştia), ci se îngrijeşte şi de trimitere la studii în Apusa unor bursieri moldoveni aleşi dintre cei mai buni elevi ai „clasului de zugrăvitură" al Academiei Mihăilene. În afară de Alexandru Asachi, mai sunt trimişi la München Gheorghe Lemeni, Gheorghe Năstăsianu, Gheorghe Panaiteanu şi, pentru a urma cursurile de inginerie, celălalt fiu al lui Gheorghe Asachi, Dimitrie, care ia şi el lecţii de desen artistic.



ION NEGULICI
Portret de bărbat

După exemplul lui Asachi, un mesaj în deplină concordanţă cu idealul politic şi chiar cu faptele întâlnim la pictorii paşoptişti, unii dintre aceştia împletind de regulă activitatea profesională cu lupta politică revoluţionară. O înaltă pildă de curaj şi abnegaţie, mergând până la a-şi jertfi viaţa pentru cauza revoluţiei, au dat, cum seştie, cei trei pictori martiri – Negulici, Rosenthal şi Iscovescu – cu toţii sfârşiţi prematur, unul într-o temniţă habsburgică, la Budapesta, iar ceilalţi doi în surghiun în Turcia.

O atitudine curajoasă şi demnă ca militant politic şi o voinţă fermă de a depăşi nivelul atins de precursori în domeniul picturii constatăm la Ion Negulici (1806–1851).[257] Contactele lui cu arta sunt timpurii. Fiu de preot din Câmpulung, are prilejul să trăiască între fresce, icoane şi cărţi cu gravuri, pasiunea pentru desen şi pentru scrisul frumos, caligrafic punând stăpânire pe el de la o vârstă foarte fragedă. A luat lecţii de meşteşug artistic încă de pe când învăţa carte în oraşul natal. Mai apoi, paralel cu instrucţia şcolară, urmează pe apucate şi cursuri de artă la Bucureşti, fără însă a se hotărî pentru cariera de pictor. Un impuls mai serios în această direcţie îl capătă după ce soseşte la Iaşi, atras aici de faima lui Niccolo Livaditti, în atelierul căruia tânărul Negulici intra pe la 1830 nu ca un ucenic începător, ci în scop de perfecţionare a cunoştinţelor. De altfel, în capitala Moldovei se formează

şi sub alte aspecte, având şi alte îndeletniciri. În primul rând pe cea de funcţionar la Ministerul de Justiţie, pentru a se putea întreţine. Învaţă apoi aici limbile greacă şi franceză, iar Ion Frunzetti se crede îndreptăţit să considere că iniţierea politică a pictorului tot aici s-a făcut, de vreme ce, în cei patru ani petrecuţi la Iaşi, el a legat prietenii cu Vasile Alecsandri, cu Alexandru Ioan Cuza şi cu alţi viitori revoluţionari moldoveni[258]. Împreună cu aceştia, Negulici pleacă în 1834 la Paris, nu înainte de a adăuga la mai vechile sale deprinderi artistice o bună pregătire de portretist datorată lui Livaditti şi nu înainte de a copia o serie de gravuri ce ilustrau *Aventurile lui Telemah* de Fenelon[259].

Ajuns la Paris, tânărul valah, dorind să-şi desăvârşească în scurt timp cunoştinţele în domeniul picturii, intră în atelierul lui Leon Cogniet, un reputat profesor al Academiei de Belle Arte.

Dacă nevoia de a se perfecţiona îi îndruma paşii spre atelierul unui academist, exponental artei conservatoare încurajate de regimul reacţionar al lui Ludovic Filip, pe tărâm politic alegerea făcută de tânărul valah nu cunoaşte nici un fel de ezitări. El leagă prietenii cu viitorii revoluţionari români care îl adoptă ca pe un comiliton. Multora Negulici le face portretul, inaugurând astfel o categorie a genului radical diferită de ceea a portretului executat în principatele zugraviinoştri „de subţire" pentru

ION NEGULICI
Mere şi flori

ION NEGULICI
Portret de femeie

protipendada domnică de fală. Mult mai mult decât costumele de paradă şi accesoriile vestimentare etalate de o clientelă întâmplătoare pe care „primitivii" picturii noastre le reproduc au cu o recede taşare pe Negulici îl interesează la prieteniile sale personalitatea, ţinuta demnă, sobrietatea. Printre cei cu care leagă se un „strâns prieteşug" diversele surse îi amintesc pe Golescu-Albu, Dimitrie Brătianu, Cezar Bolliac, C.A. Rosetti, D.C. Aricescu, Jancu Manu, Nicolae Bălcescu. Nu ştim dacă i-au pozat toţi. Ultimii cinci ştim în sigur că au făcut-o, mărturie fiind portretele executate, dintre care unele, cum este al lui Bălcescu, au ajuns până la noi, altele fiind azi dispărute.

După o şedere de trei ani în capitala Franţei, Negulici se întoarce în ţară şi trece şi pe la Câmpulung. Anul 1837 este de o mare semnificaţie în cariera artistului deoarece acesta execută cu prilejul vizitei la Câmpulung, singurul peisaj care ne-a rămas de la el, peisaj înfăţişând, cum s-a demonstrat recent, însăşi casa părintească[260]. Neterminat, tabloul, intitulat *Peisaj din Câmpulung* a flat la Muzeul Naţional de Artă, ne îngăduie să constatăm procedeul tehnic folosit de pictor, constând din acoperirea treptată a pânzei cu culoare, ceea ce presupune terminarea unor porţiuni din tablou în timp ce altele n-au fost măcar începute (procedeu curent în practica atelierelor academiste).

ION NEGULICI, *Peisaj din Câmpulung*

Întors în patrie, Negulici obţine mai multe succese pe care le multiplică şi consolidează cu ocazia unei călătorii în Grecia şi la Istanbul. O mărturie despre realizările sale la Atena şi în oraşul de pe Bosfor întâlnim în *Curierul de ambe-sexe*, publicaţie cu care întreţine bune relaţii prin Heliade-Rădulescu şi care face referire la presa grecească, îndarată că „...în puţina vremea zăbovirii sale în Grecia, a lăsat strălucite dovezi de o excelentă îndemânare şi de un rar talent în arta zugrăvirii. Câţi din greci au cunoscut pe D. Negulici şi lucrările sale artistice – continuă autorul nesemnat în care Ion Frunzetti îl bănuieşte pe Heliade Rădulescu – le-au părut rău de pornirea (plecarea) sa[261]. De la Atena, în drum spre Bucureşti, Negulici se opreşte la Istanbul, cum am spus, unde Vogoridis, capuchehaia Moldovei pe lângă Poartă, îi comandă un portret şi n-a lipsit mult ca sultanul însuşi să-i pozeze.

Evenimentele revoluţionare îl surprind ca titular al catedrei de desen a colegiului Sf. Sava unde îi urma lui Wallenstein. Este timpul când execută mai multe litografii, unele copiate după străini ca Grandville şi folosite ca ilustraţii pentru *Călătoriile lui Gulliver* de Swift.

Răspunzând pe deplin comandamentului social al momentului prin activitatea de pregătirea revoluţiei şi ca prefectul judeţului Prahova numit de guvernul provizoriu, Negulici marchează totodată un pas înainte în evoluţia artei româneşti pe care o îmbogăţeşte printr-o nouă viziune asupra portretului, ca şi prin diversificarea tehnicilor şi genurilor. Ca portretist, inspirat de figurile bărbaţilor politici în anturajul cărora se află (*Bolliac, Rosetti, Rosenthal, Bălcescu, Cristian Tell* şi alţii.), el se manifestă ca un romantic. Poate mai puţin vizibilă este această notă romantică în portretele de femei. În schimb, abordarea, în compoziţia *Balamucul*, la unei temece ne aminteşte de nebunii lui Géricault, îl plasează din nou printre romantici. De altfel, ezitarea între neoclasicism şi romantism caracterizează deopotrivă creaţia celor trei pictori-martiri de la 1848. Ion Negulici şi-a manifestat dorinţa de a lărgi repertoriul de tehnici, de genuri şi de forme în general, în unele cazuri înregistrând în pictura românească adevărate premiere, cum sunt compoziţiile *Întoarcere ţăranilor de la câmp* şi *Balamucul*, *Peisajul din Câmpulung* şi, în acest gen, tabloul *Bursa în noapte*, un peisaj pictat în vremea surghiunului, în care artistul căuta să surprindă efectul feericului nocturn. Să mai spunem că, tot în premieră, Negulici picta la un moment dat şi o natură moartă reprezentând *Mere şi flori*, gen atât de îndrăgit de pictorii români de mai târziu, dar care, la jumătatea secolului, trecea drept o îndeletnicire cel

puţin bizară a cărei abordare necesita o oarecare îndrăzneală din partea artistului.

Frumosul ansamblu pe care-l alcătuiesc aceste lucrări nu ne poate da nici pe departe întreaga măsură a talentului şi pregătirii lui Negulici. Acaparat de mişcarea revoluţionară, atras în vâltoarea evenimentelor, el a trebuit să neglijeze de multe ori uneltele pictorului pentru că, aşa cum declară el însuşi, „Acela care luptă pentru o cauză nu mai este al său, ci al principiilor al cărora postol s-a făcut".

Un adevărat „apostol" al principiilor înalte, cu un destin şi mai ingrat decât al lui Negulici, a fost Rosenthal. Dacă n-ar fi împărtăşit ideile revoluţionare şi n-ar fi avut destinul tragic de care am amintit, Constantin Daniel Rosenthal (1820–1851) ar fi putut trece pe a bine drept un pictor imigrant ca toţi ceilalţi furnizori de portrete care s-au perindat în principate. Născut la Budapesta într-o familie de evrei cu stare şi repudiat de rude din cauza ideilor sale radicale, el ajunge a în 1842 la Bucureşti, după ce studiase cinci ani la Academia din Viena. Spre deosebire de un Schoefft, de exemplu, care va rămâne străin de frământările social-politice de la noi, iar când se va ivi prilejul nu va ezita să-şi facă bagajele şi să plece mai departe, Rosenthal va adera cu trup şi suflet la cauza patrioţilor români, devenind în scurt timp unul dintre militanţii de frunte ai mişcării conduse de Nicolae Bălcescu.

După ce a pictat portretul acestuia şi pe ale altor prieteni din Bucureşti, dar şi efigiile unor persoane din protipendadă, asemenea lui Negulici, Rosenthal a simţit nevoia completării pregătirii sale la Paris. A sosit în capitala Franţei în 1844 şi, din câte se ştie, a trecut prin atelierul lui M.M. Drolling, executând mai multe copii, dar nu acest neoclasic îl marchează ca artist, ci romanticul Ary Scheffer. La invitaţia unor prieteni vizitează Anglia – oraşele Liverpool şi Londra. Aici are unele succese. Este apreciat nu numai ca pictor, calitate în care execută portrete bine remunerate, ci şi ca om de societate, încântându-şi la un moment dat prietenii cu interpretarea la vioară a unei compoziţii proprii. A părăsit însă Albionul destul de curând.

Ca şi pentru tinerii săi prieteni români, Parisul a însemnat pentru Rosenthal şi o adâncă implicare în vâltoarea mişcării revoluţionare. Se ştie că a fost primit în 1845 într-o lojă masonică din care făceau parte mulţi români, printre care Rosetti, şi audiază cursurile ţinute de Edgar Quinet, de Jules Michelet şi de Adam Mickievicz ce înflăcărau tineretul republican în ajunul revoluţiei. De la Paris revine, în 1847, la Budapesta, unde se iviseră complicaţii familiale, dar anul 1848 îl găseşte la Bucureşti unde se simte tot mai strâns ataşat de români. După instalarea guvernului provizoriu, el cere şi obţine cetăţenia română, putând afirma cu mândrie că „patria mea este Valahia" şi că „n-aşi fi crezut niciodată să fiu atât de valah cum sunt" [262]. Din păcate guvernul austriac n-a recunoscut niciodată naturalizarea sa ca român, astfel încât, în 1851, l-a putut aresta şi arunca într-o temniţă budapestană unde se crede că a fost asasinat. Oricum, vestea tragică a morţii sale a îndurerat multe suflete şi, pe bună dreptate, Jules Michelet putea spune că „moartea sa a îndoliat inimile a trei popoare" [263].

Cât priveşte arta sa, Rosenthal nu va întârzia să o subordoneze intereselor majore ale mişcării revoluţionare. Chiar când va picta portrete, şi o va face destul de des. Cei care-i pozează nu mai sunt, cu puţine excepţii, persoane luate la întâmplare, ci oameni progresişti, legaţi de mişcarea la care aderase şi el. În afară de *Nicolae Bălcescu*, în galeria de portrete pictate de Rosenthal mai recunoaştem figurile lui *Dr. Grunau*, a *Elenei Negri*, a *Tânărului Lânaru*, a lui *Nicolae Golescu*, a *Anicăi Manu*, a *Mariei Rosetti*. Toţi aceştia au găsit în Rosenthal un inimos interpret al unor stări de spirit specific romantice, care erau şi ale lui. Faptul că artistul petrecuse câteva luni în Anglia n-a rămas, se vede, fără urmări. De la portretiştii englezi a învăţat noi scheme compoziţionale şi noi puneri în cadru. Rosenthal a ieşit şi la peisaj, precum, alteori, i-a reţinut atenţia natura moartă, cum este aceea cu un craniu, amintind de renumitele „Vanitas" din pictura olandeză a secolelor XVI–XVII.

Dacă la tot ce-am amintit mai adăugăm compoziţiile de gen cum este scena idilică *La fântână* sau unele tablouri, azi pierdute, ca *O casă de nebuni*, ce trădează aceeaşi preocupare specific romantică pe care o avea tânărul Géricault, iar dintre români, Negulici, vom obţine imaginea unui artist care tinde să acopere toate genurile.

C.D. ROSENTHAL
La fântână

C.D. ROSENTHAL
Maria Rosetti

Şi totuşi, nu portretele şi nici scenele de genre prezintă contribuţia principală a lui Rosenthal la pictura românească. Cel mai semnificativ moment din creaţia sa este, fără îndoială, tabloul alegoric *România revoluţionară*. Biograful pictorului, Ion Frunzetti, a văzut pe bună dreptate în această pânză „un simbol permanent valabil al avântului revoluţionar şi al patriotismului" [264].

Tabloul a fost pictat, se crede, în anul 1850 când artistul se afla la Paris, trăind încă sub impresia evenimentelor eroice la care participase în Valahia. Îi pozase pentru el Maria Rosetti, dar câtă diferenţă între portretul acelei eaşi pictat înainte de revoluţie şi înfăţişându-ne o femeie visătoare cu gestul clasical de getului dus la tâmplă, şi patetica alegorie a *României revoluţionare* în care, într-un gest energic, tânăra femeie cu steagul tricolor în mână, aruncând scântei din privire, este surprinsă într-un impetuos elan ce ne poate duce cu gândul la *Libertatea călăuzind poporul* a lui Delacroix. Şi acest tablou nu era singurul conceput în spiritul marilor idei revoluţionare. O altă alegorie intitulată *România upându-şi cătuşele pe Câmpia Libertăţii*, fără să se ridice, ca putere de sinteză, la nivelul celei analizate, concepută şi realizată într-un limbaj mai convenţional, întregeşte profilul de artist-cetăţean al lui Rosenthal.

Un alt artist-cetăţean format în anii pregătirii Revoluţiei de la 1848, în spiritul ei şi participant la ea, a fost Barbu Iscovescu (1816–1854). Fiu al unui zugrav de icoane bucureştean, Iscovescu şi-a făcut ucenicia mai întâi cu tatăl său. Apoi, ivindu-se posibilitatea unei burse de studii, a plecat la Viena unde a trăit aproape doisprezece ani. Este perioada când se formează artistul şi se căleşte revoluţionarul. La jumătatea drumului dintre Bucureşti şi Paris, unde conspiratorii îşi pregăteau planul de acţiune, Iscovescu este într-un permanent contact cu tinerii valahi în trecere prin Viena. Încă din ajunul declanşării revoluţiei, el soseşte la Bucureşti unde se încredinţează printre altele, sarcina de a picta noul steag cu deviza „Dreptate şi frăţie". Asemenea lui David în timpul Revoluţiei Franceze şi lui Courbet în timpul Comunei, el se ocupă şi de organizarea diferitelor festivităţi, cum ar fi decorarea sălii în care aveau să se ţină serbările inaugurale şi de gală. Nu i-a fost prea greus-o facă, pentru că la Viena îşi exersaste talentul şi ca decorator de teatru.

C.D. ROSENTHAL
România revoluționară

C.D. ROSENTHAL *România rupându-și cătușele pe CâmpiaLibertății*

C.D. ROSENTHAL
Natură moartă

C.D. ROSENTHAL,
Anica Manu cu copiii

C.D. ROSENTHAL
Convalescentă

C.D. ROSENTHAL
Nicolae Golescu
în costum de
vânătoare

BARBU ISCOVESCU *Autoportret*

BARBU ISCOVESCU *Avram Iancu*

BARBU ISCOVESCU *Nicolae Salomon*

COSTACHE PETRESCU
Grup de manifestanţi pentru Constituţia din 1948

În afară de tipurile de ţărani pe care le surprinde din fuga creionului, cum este acel *Român Plăieş înarmat* desenat în Banat, Iscovescu desenează sau pictează, atunci când are prilejul să-i întâlnească în drumeţiile prilejuite de misiunile ce i se încredinţează, pe capii revoluţiei: *Avramlancu, Niţă Magheru, Simion Balint, Nicolae Solomon, Petru Dobra, Dimitrie Bolintineanu, Nicolae Golescu* şi alţii. Desenează de asemenea pe capii revoluţiei sârbeşi pictează un superb *Autoportret*

Putem spune că Negulici, Rosenthal şi Iscovescu au ridicat arta românească pe o nouă treaptă, superioară celei de la care au pornit. Ei au racordat pictura la arzătoarele probleme care frământau omenirea într-un moment de referinţă, cum este anul 1848, nu numai în istoria României, ci şi în cea a Europei. Subordonând pictura imperativelor sociale şi politice, acordându-i un rol propagandistic, îmbogăţind-o tematic şi urmărind a face din ea o armă eficace, ei nu au neglijat-o nici sub aspectul formei. Toţi au studiat în Occident, la Viena, la Paris şi, cum am văzut, chiar la Londra, toţi au călătorit şi au văzut muzee au fost la curent cu cele întâmplate în atelierele contemporanilor. N-au ştiut poate totdeauna să aleagă calea magistrală a înnoirilor artistice, iar profesorii lor n-au fost poate dintre cei care au revoluţionat arta. Un Leon Cogniet, un Martin Drolling, un François Picot nu erau dintre numele mari ale artei europene. Pentru rostul pe care-l acordau ei artei, cei trei pictori români au găsit însă mijloacele de expresie adecvate. Forma s-a adaptat uneori atât de mult necesităţilor de propagandă şi agitaţie ale momentului încât ea a adoptat un limbaj apropiat de cel al afişului politic, cum s-a întâmplat în cazul unui alt pictor cu vederi revoluţionare, Costache Petrescu, autorul acuarelei cu valoare de emblemă reprezentând *Grupul de manifestanţi pentru Constituţia la 1848*, lucrare în două variante. Din păcate despre acest artist din Craiova ştim prea puţine lucruri, în afară de acuarela amintită mai fiind cunoscute doar încă două portrete – al lui *Heliade-Rădulescu* şi al unui *Ostaş*

Cum vedem, cei trei pictori-cetăţeni n-au fost singurii care au înţeles să confere artei semnificaţii şi funcţii social-educative. Ei formează doar vârful de lance al artei militant-revoluţionare. Operaor este doar mai clar conturată ca moment, mai riguros circumscrisă în timp şi destul de omogenă ca să formeze un tot şi să se confunde cu însăşi revoluţia. Cu contribuţii mai modeste, în acelaşi sens, sub hlamida revoluţiei, au activat şi alţi artişti ai generaţiei respective care au militat pentru pregătirea revoluţiei şi pentru consolidarea cuceririlor ei. Dar pentru aceştia momentul anului 1848 a însemnat numai un episod într-o viaţă care se întinde adesea pe o perioadă foarte lungă. De aici şi unele diferenţe de nivel, de manieră şi de destin în creaţia unor pictori ca Gh. Tattarescu, Gh. Năstăseanu, Const. Lecca, Petre Mateescu, Nicolae Popescu, Mişu Popp, Gh. Lemeni, Mihail Lapaty, Gh. Panaiteanu-Bardasare, Carol Szathmary, Theodor Amanşi alţii.

În majoritatea cazurilor, aceştia şi-au făcut studiile la Roma, la Paris sau la München şi, în funcţie de temperament, se supun preceptelor academismului sau caută să se elibereze de sub tutela acestuia întinzând o coardă romantică, în măsura în care şi subiectele abordate se pretau la o tratare mai liberă, proprie romantismului. Căci aşa cum se ştie, datorită

condiţiilor istorice specifice curentele artistice apuse neau căpătat în arta românească trăsături ce le deosebesc întrucâtva de aspectul lor la origine. Să luăm bunăoară academismul. El se încetăţeneşte în România destul de târziu, când, pe plan european, era de-acum ţinta unor atacuri concertate din partea adepţilor curentelor progresiste. Aşadar, în mod paradoxal, în ciuda caracterului său perimat, formula de artă academistă era îmbrăţişată de o societate aflată în plină ascensiune, de la care s-ar fi aşteptat condamnarea a tot ce era retrograd. Explicaţia paradoxului constă în aceea că, vrând să se afirme pe plan cultural, burghezia a pelaşi de astădată la prototipurile cu reputaţie ale Occidentului. Or, faima academismului nefiind încă spulberată ci doar zdruncinată, era normal ca tocmai spre citadelele acestuia de la Paris, Roma şi München să-şi îndrepte atenţia artiştii din epoca respectivă. Dar preluându-i formele, românii au înţeles odată în plus să le amendeze, să le adapteze cerinţelor impuse de dinamica dezvoltare a societăţii româneşti. Uneori, academismul a trebuit să se supună astfel unei operaţii de întinerire, de revigorare. A trebuit să sufere unele infuziuni ale romantismului, iar alteori chiar să se confunde cu acesta. În adevăr, însuşirile părea u fi ireconciliabile au fost conciliate, căci, spre deosebire de alte ţări, de Franţa, de exemplu, unde curentele s-au succedat, celelalte recuzându-le tot deauna pe cele anterioare, în condiţiile româneşti, unde diferitele curente literare şi artistice din secolul trecut, ca luminismul, clasicismul (academismul), romantismul, realismul critic, impresionismul, simbolismul şi altele, au venit cu întârziere, uneori simultan, ele au trebuit să se întrepătrundă şi să slujească împreună aceleaşi directive spirituale. Aşa se face că, pe când în Franţa, unde au ajuns la expresia lor cea mai pură, neoclasicismul şi romantismul sunt opuse diametral unul altuia, ele conviet uiesc în arta românească, uneori în opera unuia şi aceluiaşi artist.

Cam schematic schiţat, acest tablou nu exclude, bineînţeles, o largă varietate de stiluri şi maniere personale. Aşa cum o să vedem, între un artist ca Tattarescu, cel mai consecvent dintre academiştii noştri, şi Szathmary, cel mai romantic în fibra sa profundă, se deschide larg evantaiul celorlalţi pictori care se apropie când de una, când de alta dintre cele două extreme.

De regulă, pentru cei mai mulţi dintre aceşti artişti, portretul rămâne în continuare genul predilect. Totodată, sporeşte şi interesul pentru compoziţia istorică şi de gen, pentru peisaje. Iar în ce priveşte mediile sociale frecventate, trebuie spus că, în afară de cel burghezo-aristocrat, apare şi cel ţărănesc. De fapt, tocmai tablourile cu scene din viaţa ţăranilor şi cele istorice dau măsura angajării sociale a artiştilor. Specific romantică, evocarea trecutului, deşi realizată cu mijloace academiste, are pentru aceşti artişti semnificaţii legate de actualitate. Istoria era înţeleasă de ei ca *magister vitae*, care dădea lecţii pentru prezent. Evocarea faptelor de arme, a figurilor luminoase şi a momentelor glorioase din trecut urma să sădească încrederea şi speranţa în sufletele contemporanilor, mobilizându-le la luptă. Aşa va proceda, de pildă, Constantin Lecca (1807–1887), când va evoca în câteva compoziţii istorice figura glorioasă a lui Mihai Viteazul, realizatorul visului de aur al românilor: unirea Ţării Româneşti cu Moldova şi Transilvania, ce-i drept numai pentru o foarte scurtă perioadă de timp.

Ca obârşie, Constantin Lecca era din Transilvania, şi anume din părţile Braşovului, provenind dintr-o familie de negustori care arătase mult interes pentru cultură, cultivând sentimente patriotice puternice transmise şi pictorului. În perioada studiilor urmează un itinerar comun multor tineri ardeleni, itinerar ce-şi are începutul la Şcoala din Şchei, trece pe la Blaj, prin Buda, prin Viena şi ia sfârşit la Roma. Două sunt preocupările principale ale tânărului Lecca istoria şi pictura. În ipostaza de cercetător în domeniul celei dintâi, Lecca se bucură de sprijinul lui Zaharia Carcalechi, editor, la Buda, al unor cărţi româneşti şi al revistei *Biblioteca românească*, căci acesta trăise pe lângă Gh. Şincai şi Petru Maior şi îşi însuşise temeinic ideile Şcolii Ardelene, la care Lecca aderă fără rezerve. Pe când se afla la Buda, Lecca a publicat în revista lui Carcalechi câteva articole cu subiect istoric.

Debutul artistic paralel cu cel de publicist şi-l făcuse la Buda, unde ilustrează revista lui Carcalechi cu portrete în desen ale unor voievozi ca *Mihai Viteazul*, *Ştefan cel Mare*, *Radu Negru*, *Dragoş Vodă*, *Dimitrie Cantemir*, serie pe care o continuă mai târziu cu portretul lui *Romulus*, cu cel al lui *Grigore Ghica*, al lui

CONSTANTINLECCA,
Uciderea lui Mihai Viteazul

CONSTANTINLECCA,
Întâlnirea dintre Bogdan cel Orb și Radu cel Mare

Omar Paşa al lui *Radu Şerban* al mitropolitului *Veniamin Costachi*, unele dintre ele ilustrând, în 1837, *Almanahul Statului*, iar altele litografiate sau chiar cromolitografiate şi difuzate în sute de exemplare. Desigur că, în majoritate, erau efigii imaginare, inspirate fie din fresce, fie din gravuri de epocă (era cazul lui Napoleon, al cărui portret îl făcea având drept model vreo revistă).

Un capitol care l-a impus pe acest artist patriot este cel al picturii istorice propriu-zise, din care fac parte tablourile *Uciderea lui Mihai Viteazul* în două variante, una din 1840 şi alta din 1845; *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*, *Întâlnirea dintre Bogdan cel Orb şi Radu cel Mare*, *Dragoş Vodă la vânătoare* şi altele. Atât tablourile cu Mihai Viteazul, cât şi *Întâlnirea dintre Bogdan cel Orb şi Radu cel Mare* aveau ca mesaj opţiunea pentru unirea principatelor pentru care pictorul a militat alături de toate forţele progresiste ale ţării.

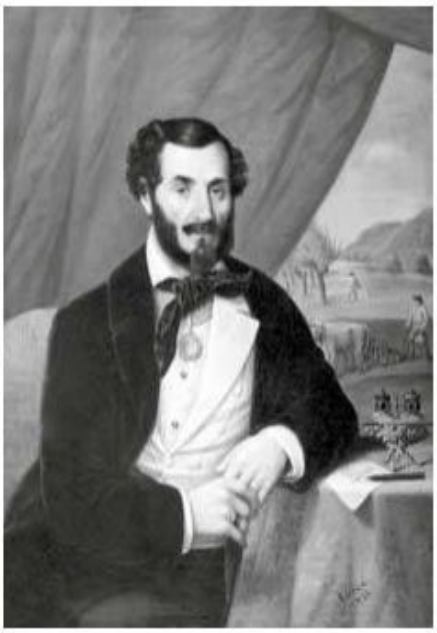
CONSTANTIN LECCA
Autoportret

Convenţionale ca limbaj, schematice, pânzele amintite îl seduc totuşi pe privitorul de azi prin farmecul celi-l conferă patosul şi candoarea sinceritării – aceleaşi pe care le întâlnim şi la poeţii generaţiei de la 1848, la un Bolintineanu, bunăoară. Activitatea lui Lecca nu se rezumă însă la pictura istorică, fiindcă centrul de greutate al activităţii sale cade, de fapt, după 1848, pe portrete, iar principalele sale resurse de talent se relevă tot aici. Mai ales atunci când modelele sale sunt femeile. Lecca are adevărate momente de autodepăşire. Exemplare ale genului ca acelea reprezentându-le pe *Maria Maiorescu*, pe *Neaga soţia lui Ionaşcu*, pe *Ecaterina Manu*, pe *Maria Bibescu*, în costum popular, îl situează oricum, în rândul celor mai comprehensivi cercetători nu numai ai înfăţişării exterioare, ci şi ai geografiei sufleteşti a modelelor. Ca o convenţie întâlnită şi la alţi portretişti, menţionăm sugerarea adâncimii spaţiale a decorului prin postarea modelului la o fereastră prin care o draperie datăla o parte ne îngăduie să vedem un colţ de peisaj. Într-unul dintre portrete, cel al lui *Alexandru Racoţă*, peisajul cu pricina este populat de doi ţărani: unul arând şi altul cosind fânul.

Foarte apropiat de Lecca în privinţa manierei, transilvăneanca şi el şi, tot ca el, stabilit la Bucureşti, unde vor picta împreună mai multe biserici, Mişu Popp (1827–1892) este un reprezentant tipic al academismului, nutrind mult respect pentru temele mitologice în genul lui *Orfeu în infern* şi pentru temele din istoria universală, ca *Moartea Cleopatrei*, tratate de el cu toată ştiinţa compoziţiei, a racursiului, a eclerajului etc. Şi lui, ca şi lui Lecca, tot portretul îi prilejuieşte însă cele mai mari reuşite, şi nu atât portretele unor domnitori ca *Vodă Cuza* sau ale unor literaţi ca *Vasile Alecsandri* şi *Alecu Russo*, cât cele în care îi pozează femeile (*Voica Popescu*, *Femeia în albastru*, *Anastasia Budeanu* etc.)

Mai puţin obişnuite pentru un academist sunt în creaţia lui Mişu Popp chipurile de ţărani, căci, aşa cum arată biograful său, Ion Frunzetti, „zugrăvind într-un sat cat apeteasma bisericii sau iconostasul, Mişu Popp nu plecade acolo niciodată fără să lase, în câteva case mai răsărite, câte un chip portretizat al ţăranilor ardeleni"[265]. Şi prin veridicitatea lor, aceste chipuri atestă nu numai o bună cunoaştere a universului sătesc străbătut de artist în lung şi lat, ci şi interesul pentru universul sufletesc al acestei lumi, ba chiar şi pentru unele aspecte sociale ale satului. Găsim, de pildă, acest interes în figura *Haiduculu Radu Anghel*, pictată în două variante în care deslueşim una dintre acutele forme ale luptei purtate de ţărănime împotriva opresiunii feudale.

CONSTANTIN LECCA, *Portret de femeie*



CONSTANTIN LECCA *Alexandru Racotă*

Contribuţii mai puţin substanţiale a mai adus la pictura românească din jurul anului 1848 Petre Alexandrescu (1828–1899), autorul unei alegorii pictate în 1856 pe tema *Unirii Principatelor*, litografiată în preajma evenimentului pe care-l anticipa, şi al unor portrete. Studiile şi le făcuse la Roma unde a rămas mai mulţi ani, ocupând, la întoarcere, un post de profesor de desen la gimnaziul Gheorghe Lazăr din Bucureşti. Din păcate, în 1867, aparent fără motiv plauzibil, el a abandonat definitiv pictura dedicându-se altor ocupaţii străine artei.

Dintr-o pricină sau alta, nu s-au realizat pe deplin nici alţi artişti a căror activitate îşi are centrul de greutate la jumătatea veacului. Unul dintre ei a fost Petre Mateescu (1821–1873). Activitatea sa artistică, dublând-o pe cea de profesor de desen, n-a fost întinsă, dar este semnificativă prin convingerile revoluţionare ale pictorului. El a sprijinit activ mişcarea revoluţionară de la 1848 şi, ca dovadă a legăturilor sale cu capii ei, este portretul litografical *Generalului Magheru*. O bună dovadă a capacităţilor sale şi mai alese a dispoziţiei sale spre romantism este vizibilă şi în portretul *Doreid'Istria*, scriitoarea progresistă care şi-a închinat lupte pentru eliberarea popoarelor de

PETRE ALEXANDRESCU *Portret de femeie*

sub jugul turcesc o mare parte din viaţă. Este, de altfel, locul să arătăm că însăşi aceasta scriitoare pe numele ei adevărat Elena Ghica (1828–1888), fiică a banului Mihalache Ghica – numismat şi colecţionar pasionat – s-a ocupat sporadic şi de pictură[266]. Pentru meritele ei în acest domeniu a fost admisă şi chiar premiată în 1854, la Academia imperială de Artă din Petersburg. Menţionăm dintre lucrările ei un *Peisaj sălbatec în munţi* datat 1844, care s-a păstrat o vreme în „Colecţiunea tabelurilor" lui Bolliac. O altă lucrare, realizată de astă dată în guaşă, reprezintă un *Peisaj cu ruine*. Ne dă mastfel seama, din înseşi titlurile acestor opere, că artista ne atrage spre sferele bântuite de puternice trăiri ale romantismului.

Tot spre romantism înclină şi temperamentul lui Mihail Lapaty (1816–1860). Că el aparţine, prin temperament, romantismului o dovedeşte cu prisosinţă un tablou ca acela înfăţişându-l pe *Mihai Viteazul* călare, tablou copiat în trei rânduri de Petraşcu. O dovedeşte, de asemenea, un portret de ţărancă purtând pe cap un buchet de flori, de unde şi denumirea tabloului – *Buchetiera română*. Dar şi ca pregătire, Lapaty ţine de acest curent dacă avem în vedere că, spre deosebire de majoritatea confraţilor care îşi făcuseră studiile la Roma, Viena şi München, el, asemenea lui Rosenthal, a ales ţia la Paris cu pictorul romantic Ary Scheffer.

MIŞU POPP, *Haiducul Radu Anghel*

GH. LEMENI, *Gheorghe Năstăseanu*

Pictorii de care ne-am ocupat în ultimele pagini sunt fie valahi, fie transilvăneni (Lecca, Popp) care, nemulţumiţi de asuprirea naţională resimţită dureros, trec munţii şi se stabilesc la Bucureşti. Reflectând mersul evenimentelor revoluţionare din Ţara Românească în comparabile cote cu cele din Moldova, pictura cunoaşte aici un proces de radicalizare a conţinutului de idei mult mai intens decât peste Milcov. Totuşi, în acest timp, nici în Moldova, respectiv la Iaşi, lucrurile nu rămân încremenite. Aici se afirmă câţiva pictori buni. Este vorba mai întâi despre Gheorghe Lemeni (1813–1848), care, după întoarcerea de la studiile făcute la München şi la Roma şi înainte de a se fi realizat aşa cum promitea s-o facă în *Portretul de intelectual* (probabil un *Autoportret*), moare prematur. Este vorba apoi despre Gheorghe Năstăseanu (1812–1864), trimis la Roma, unde se împrieteneşte cu patrioţii italieni şi ia parte activă la lupta revoluţionară, înfruntând miliţia papală pe baricade, acţiune în care este rănit. Temperament ardent, refractar la preceptele artei academiste, acest *democrate enragé*, cum îl numea Golescu Albul, se îndreaptă spre o pictură de adieri romantice, mărturie stând *Portretul bărbatului* şi *Cavaler în armură*, mai puţin portretul lui *Alexandru Ioan Cuza* pictat din memorie. *Cavalerul în armură*, de la muzeul din Iaşi, este o lucrare viguroasă, de viziune şi facturăromantică, inspirată, se pare,

GH. PANAITEANU-BARDASARE
A. Lochmann

de Delacroix, pe care artistul român l-a cunoscut în timpul unui scurt sejur la Paris. Ca mulţi artişti de atitudine şi de curaj civic, el moare într-o sărăcie cumplită la Roma, unde fusese trimis să copieze tablouri celebre, moartea lui fiind deplânsă pe bună dreptate de colegul său Panaiteanu, care vedea în respectiva situaţie condamnarea unui „pictor de istorie" la tristul rol de „simplu copist".

În urma dispariţiei celor doi discipoli ai lui Asachi, dezideratele acestuia au rămas să fie înfăptuite de cel de-al treilea, şi anume de Gh. Panaiteanu-Bardasare (1816–1900). Şi într-o privinţă, cel puţin, acesta nu şi-a dezamăgit dascălul. Continuând opera organizatorică a protectorului său, Panaiteanu a izbutit ca, în urma unor mari strădanii, să înving ă adversităţile vite în cale şi să înfiinţeze, la Iaşi, o şcoală de arte frumoase (după model occidental) pe care a consolidat-o şi a condus-o până la moarte. Tot aici a pus şi bazele unei pinacoteci. Dar înzestrând capitala Moldovei cu asemenea instituţii culturale şi lăsându-se absorbit de ele, Panaiteanu s-a văzut stânjenit mult în activitatea de creaţie. De altfel, poate că el însuşi, intuind anumite limite ale talentului, a considerat că nu trebuie să forţeze prea mult destinul. După un evident eşec, n-a mai stăruit, de pildă, în genul pretenţios al compoziţiei istorice, care necesită fantezie, suflu epic, temperament, şi s-a limitat la portrete şi mici lucrări de gen, ca *Femeia cu tamburină*, *Fata cu fluture*, *Surâsul*, *La baie*. Chiar şi acestea sunt însă executate cu o corectitudine pedantă şi rece, contactul îndelungat cu academismul muncheneză (a stat aproape opt-sprezece ani în capitala Bavariei) spunându-şi evident cuvântul. Dacă are totuşi realizări demne de atenţie, acestea sunt în portret: în ceea ce numim îndeobşte capete de expresie, cum sunt *Sacerdotul*, *Franciscanul*, *Cap de bătrân*, dar mai ales în portretele unor personaje ca *A. Lochmann-tatăl* şi *Lochmann-fiul* (tablouri în ulei) şi într-o serie de portrete în creion.

Ca pictor de tablouri istorice, Alexandru Asachi (1828–18?) nu va îndreptăţi nici el pe deplin aşteptările tatălui său şi nu o va face nici G. Şiller (1824–1880), unul dintre colaboratorii de bază ai lui Asachi. Studiile din tinereţe, făcute cu veneţianu Natale Schiavoni au fost, separe, contracarate de cursul de arhitectură urmat de Şiller ulterior, fapt evident în peisajul de la *Mănăstirea Neamţ*, exact în detalii arhitectonice, dar rece, neînsufleţit.

Mai importante decât creaţia sa originală sunt copiile executate de el la Veneţia, iar ca o curiozitate

GH. PANAITEANU-BARDASARE
A. Lochmann

menţionăm că, din însărcinarea lui Mihail Kogălniceanu, Şiller a făcut recepţia ansamblului pictat de tânărul Grigorescu la mănăstirea Agapia.

Oricum, concluzia ce se impune este că, în pofida unor eforturi notabile pe plan administrativ, centrul artistic de la Iaşi va rămâne detronat în urma Bucureştilor. Fenomenul s-a accentuat şi mai mult după Unirea Principatelor, aşa încât, în ultimele decenii ale secolului, artacelor câţiva pictori minori din capitala Moldovei va avea un aer destul de provincial. Şi acelaşi lucru se va întâmpla cu mai toate regiunile, rar ivindu-se ici, colo un artist cum a fost, de pildă, bănăţeanul Nicolae Popescu (1835–1877), autorul splendidului *Portret de bărbat în roşu* de la Galeria Naţională, care să se poată măsura cu pictorii din Bucureşti. Într-un fel sau altul, de Bucureşti îşi vor lega destinul artistic mai toţi marii noştri pictori din secolul al XIX-lea şi în bună parte şi cei din secolul următor. Chiar Şcoala de Belle Arte de la Bucureşti înfiinţată la 1864, în urma celei ieşene, va fi, cu importanţă, prima instituţie de profil a ţării, beneficiind de cadre de înaltă calificare, cum au fost fondatorii ei – Tattarescu şi Aman –, şi fiind frecventată de artişti de talia lui Andreescu, Luchian şi Brâncuşi.

Pentru ce au însemnat, cel puţin în intenţii, niciodată respectate, niciodată traduse aidoma în viaţă, academismul şi preceptele lui în România, ceamai concludentă mostră ne-o oferă creaţia lui Gheorghe Tattarescu (1820–1894).

Am exagera desigur, pretinzând că Gheorghe Tattarescu mai este astăzi, cum a fost altădată, un nume de foarte largă circulaţie, referirile la opera sa fiind destul de rare.

Din conul de umbră al unor urmaşi mai iluştri, dintre care unii i-au fost într-un fel sau altul elevi, bătrânul pictor academist te pare mai degrabă ca un artist cu resurse modeste, iar graiul arhaic al tablourilor sale, vetust.

Şi totuşi, nu s-ar putea spune că posteritatea a fost sau este nedreaptă cu el. Tattarescu nu este nicidecum un nume uitat. Dimpotrivă, tablourile sale mai reuşite pot fi privite la loc de cinste în galeriile de artă din mai multe oraşe ale ţării; o casă-muzeu

GH. PANAITEANU-BARDASARE *Fata cu fluture*

în Bucureşti, pe strada Domniţa Anastasia nr. 7, îi menţine până de curând vie amintirea.

Dacă n-a fost deci uitat, dacă are parte de preţuirea şi gratitudinea cu care ştim să evocăm marile umbre ale trecutului, este pentru că Gheorghe Tattarescu a avut în arta românească un rol de seamă. Ca şi Asachi sau Heliade-Rădulescu, ca şi Bălcescu sau Aman, el a fost un precursor şi un ctitor, un om de cultură şi un mare patriot.

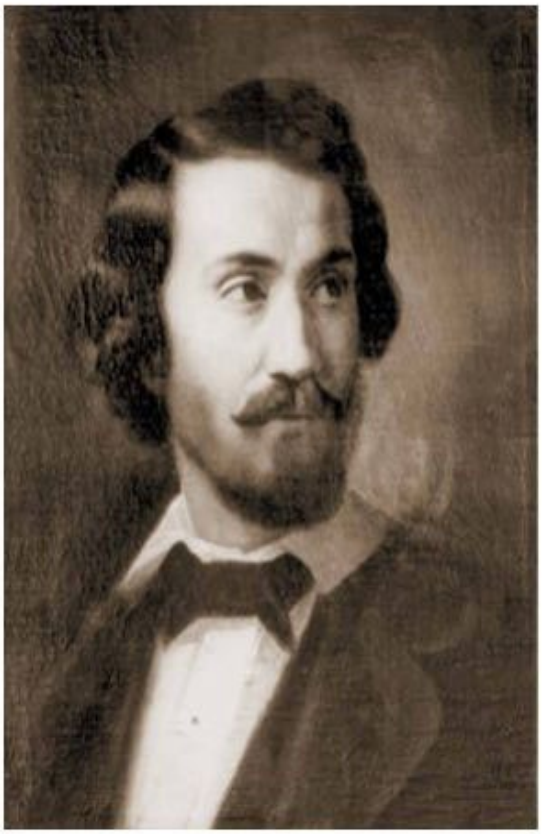
Când ajunge Tattarescu în Cetatea Eternă, comandamentele de ordin ideologic ale academismului nu ici nu începuseră să fie contestate un Winckelmann, un Torwaldsen, un Canova fiind încă veneraţi ca sacerdoţi şi apostoli ai frumuseţii antice.

Născut la Focşani şi rămas curând orfan, Tattarescu deprinde meşteşugul zugrăviei la Buzău, pe lângă unchiul său, pitarul Nicolae Teodorescu, remarcându-se în decorarea împreună cu acesta a unor biserici. Dar la contactul cu arta muzeelor italiene şi cu maeştrii celebrei academii San Luca din Roma, tânărul de douăzeci şi cinci de ani renunţă imediat şi pentru totdeauna la stilul tradiţional în favoarea preceptelor neoclasice în spiritul cărora va crea

GR. PANAITESCU-BARDASARE

compoziţii mitologice sau religioase ca *Agar în deşertul Bersabiei* ca *Simeon şi Levi salvând pe sora lor Dina*. Paralel cu tratarea unor teme din panteonul clasic, el va aborda şi teme la ordinea zilei. Un tablou inspirat de programul militant al generaţiei de la 1848, căreia Tattarescu îi aparţine nu numai ca vârstă, ci şi ca ideal, este *Deşteptarea României* (1848–1849), tratată în limbaj alegoric. La fel şi o altă compoziţie a sa din 1857, înfăţişând *Unirea Principatelor*, litografiată şi devenită, la vremea ei, material propagandistic în favoarea unităţii naţionale.

Cum se poate constata în asemenea lucrări, artistul păstrează doar limbajul, mijloacele de expresie academiste, temele şi conţinutul de idei aparţinând unui alt univers. Alteori însă, el nu ezită, pentru a lua atitudine în sprijinul unor idei progresiste ale vremii, să folosească în şesite teme clasice, tradiţionale (episoade din istoria antică sau din mitologie) cărora le converteşte doar semnificaţia. Aşa procedează, de pildă, cu tabloul *Nemesis*. *Zeiţa răzbunării*, executat în 1853, ca un omagiu adus revoluţionarilor din exil, aluzia la clubul acestora intitulat Nemesis fiind clară.

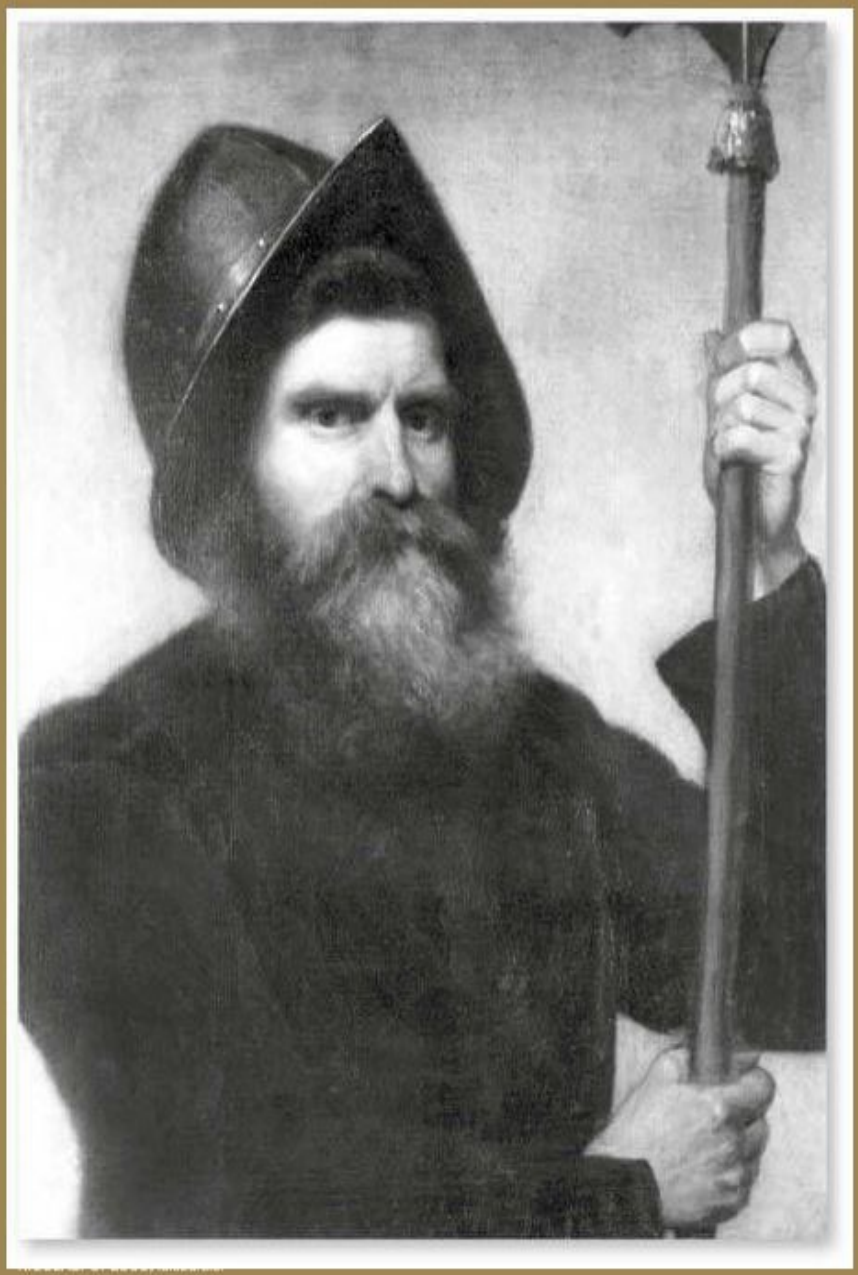


GHEORGHE TATTARESCU, *Autoportret*

Tot aşa, vrând să exalte virtuţile poporului, dragostea lui de libertate şi dreptate, Tattarescu se predeosebire de alţi contemporani, nu se adresează decât rareori istoriei naţionale, Roma antică părându-i-se mult mai demnă de a fi evocată ca pildă. Avem în vedere tabloul intitulat *Ţăranul de la Dunăre* (inspirat de o cunoscută legendă de circulaţie europeană, „El villano del Danubio") prelucrată printre alţii de La Fontaine, iar la noi de cronicarul Nicolae Costin în *Ceaslovnicul domnilor*.

Dar nu sunt puţine nici cazurile când Tattarescu uită reţetele de atelier şi, aflându-se în faţa unor fiinţe apropiate sau în faţa unor privelişti din natură, este sincer mişcat şi creează opere de facturăă realistă, convingătoare, autentice, vii. Este cazul majorităţii portretelor pe care le face unor personalităţi proeminente ca *Bălcescu* şi *Maghera* sau unor membri ai familiei, cum este excepţionalul *Portret al fiicei* sale. Este apoi cazul unor peisaje ca *Peştera Dâmboviciioara* sau *Roma văzută de pe muntele Pincio*.

NICOLAE POPESCU, *Portret de bărbat în roşu*



O evaluarea contribuţiei lui Tattarescu la pictura românească nu va fi deplină dacă nu se va ţine seama şi de activitatea sa ca pictor de biserici, lui datorându-i-se în bună măsură înlocuirea vechiului stil tradiţional cu stilul neoclasic practicat de el la zugrăvirea unor mari ansambluri monumentale cum sunt cele de la bisericile *Sf. Spiridon Creţulescu, Zlătari din Bucureşti, biserica din Măgurele, biserica Episcopiei Râmnicului* şi altele.

De asemenea, tot lui Tattarescu îi revine meritul de a fi iniţiat şi de a fi contribuit, alături de Aman, la întemeierea Şcolii Naţionale de Arte Frumoase de la Bucureşti, în care a depus o susţinută activitate de pedagog până în ultimii ani ai vieţii, stimat de generaţii întregi de artişti ca un adevărat patriarh al picturii româneşti.

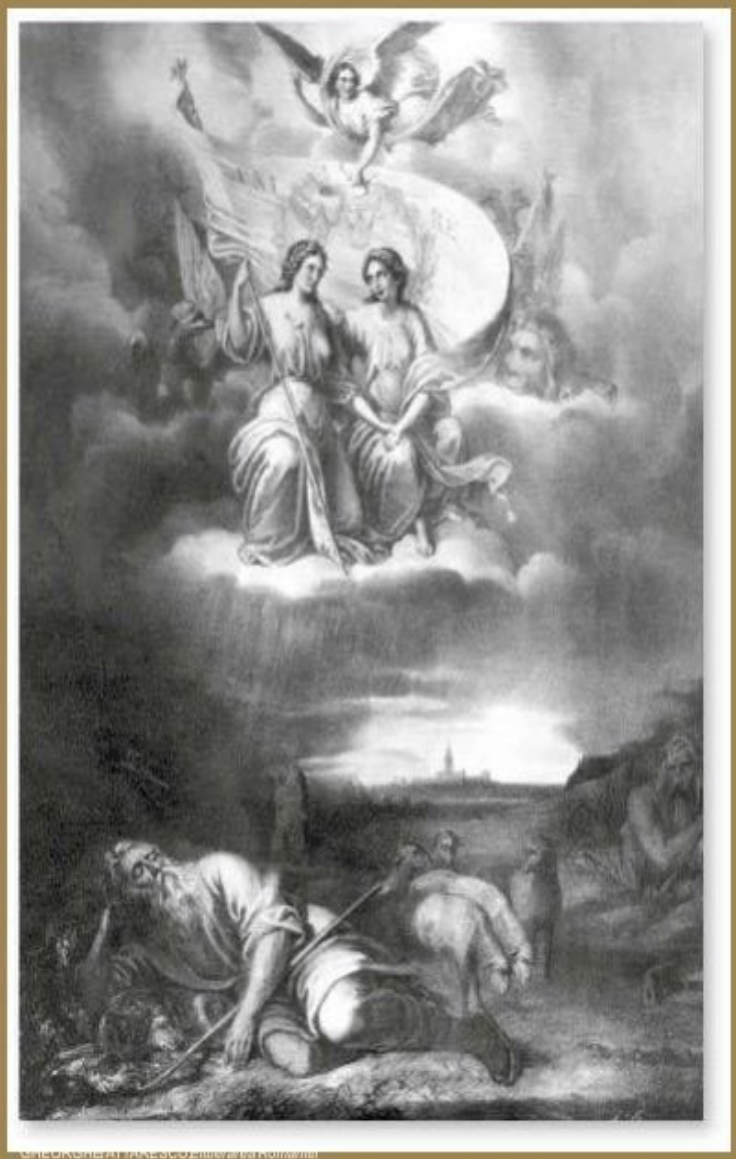
Mult mai viabilă se dovedeşte a fi fost în epocă opera unui artist aflat la antipodul lui Tattarescu şi anume Carol Popp Szathmary (1812–1888), pictor şi graficiande tendinţă romantică, născut la Cluj şi stabilit după 1840 în Ţara Românească, unde va

GHEORGHE TATTARESCU
Deşteptarea României

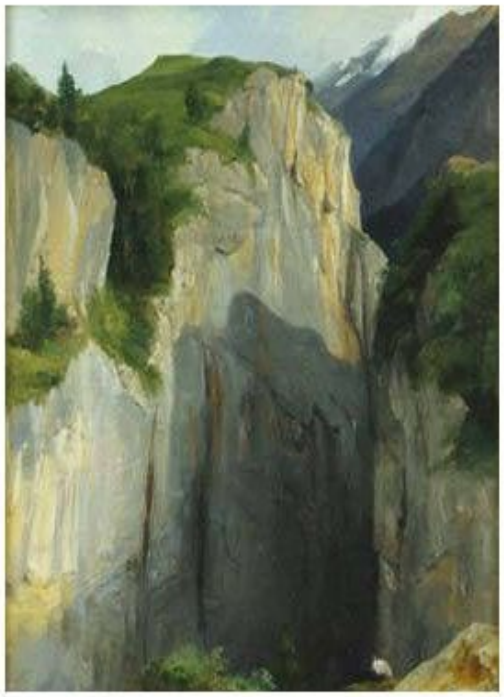
GHEORGHE TATTARESCU
Nicolae Bălcescu

participa la toate momentele cardinale din istoria principatelor. Fire frenetică, plin de neastâmpăr şi de curiozitate, lipsit de prejudecăţi şi călător pasionat, dornic de „vagabondaj la modul superior", el observă şi consemnează spontan, cu vioiciune, scene reale (nu închipuite, ca Tattarescu) pretutindeni pe unde îl poartă paşii rătăcitori. Pentru a fixa în notaţii rapide priveliştile şi tipurile întâlnite în cursul peregrinărilor sale, apelează la tehnica acuarelei, la modă printre romantici. Cum se ştie, această tehnică presupune din partea artistului execuţie rapidă, găsire imediată a tonului just, capacitate de sinteză – calităţi pe care Szathmary le stăpâneşte într-un grad ce i-a permis să surprindă şi să redea realitatea în freamătul ei perpetuu, în lumina ei adevărată, fără interpunerea umbrelor din atmosfera atelierului. Oarecum modeste, improvizate, fără a avea nimic din caracterul laborios al picturii academiste de aparat, aceste schiţe constituie un fel de corespondent al memorialului de călătorie răspândit în epocă. În adevăr, dacă am căuta un corespondent în literatură, i l-am găsi, credem, în acel „peregrin transilvan" care a fost Ion Codru Drăguşanu, având comun cu acesta şi dorul de ducă, şi spiritul de observaţie şi înclinaţia spre consemnare fugară, uşor ironică a celor văzute.

Şi astfel au apărut aceste scene pitoreşti din bâlciuri şi pieţe în care mişună, multicoloră, o lume pestriţă de vânzători ambulanţi şi de călugări, de surugii şi



GHEORGHE TATTARESCU / [illegible]



GHEORGHE TATTARESCU
Peştera Dâmbovicioara

lăutari şi mai ales de ţărani, o lume privită de artist cu simpatie şi interes etnografic redată sub aspectele ei exterioare şi aparente. Căci Szathmary nu pătrunde până în jenişurile realităţilor mai profunde, nu demontează mecanismul social spre denunţa angrenajele sistemului de exploatare şi nici nu zugrăveşte moravurile. El nu are predispoziţie de moralist. Ţăranul îi apare fericit şi lipsit de griji. Mizeria şi sărăcia, starea de spoliere şi de abrutizare la care era condamnată aceasta scăpau atenţiei lui Szathmary. Şi nu numai lui, ci şi celorlalţi pictori şi scriitori care, zugrăvindu-l pe locuitorul înglodat în nevoi al satelor, vedeau în el doar pe locuitorul sănătos, chipeş, isteţ, înţelept şi bun al naturii. Vedeau în el doar pe păstrătorul tradiţiilor, pe creatorul poeziei populare şi al minunatului port popular. Explicaţia unui fenomen atât de general este aceea că realizatorii unor astfel de producţii literare şi artistice, departe de a încerca să mistifice realitatea, îl idealizează pe ţăran pentru a-l impune atenţiei, pentru a-i afirma titlurile de demnitate, ca apoi, pe baza lor, să revendice pentru el o viaţă omenească. Fenomenul se explică în parte şi prin propensiunea pe care o are romantismul pentru eroul popular în general şi pentru exotismul înfăţişării exterioare a acestuia, mai ales când creatorii unor asemenea scene cu ţărani sunt artişti străini ca Raffet, Bouquet, Preziosi, Trenk, Volkers şi alţii. În ochii acestora, realităţile româneşti au preţ doar în măsura în care sunt pitoreşti şi pline de insolit. De aceea ei explorează doar laturi strict exterioare, îndeplinindu-şi rolul de sărguincioşi colportatori ai imaginilor ce redau locuri şi oameni, într-o manieră pe care astăzi am numi-o turistică.

Revenind la Szathmary putem spune că, pentru cât şi-a propus să realizeze - adică un peisaj cu figuri –, îi este de ajuns; iar interesul pentru „tipuri", pentru „vedute" i-a fost satisfăcut *Bărăţia de la Câmpulung*, *Târgul Moşilor*, *Bâlci*, *Negustor de piper* şi altele sunt asemenea reuşite în care interesul de documentarist se întâlneşte cu vervă unui povestitor plin de haz.

Şi nu este totul. Fără să semiştele la fel de sigur ca în acuarelă, Szathmary reuşeşte câteva opere remarcabile şi în ulei. *Portretul soţiei* şi cele de aparatele domnitorului *Alexandru Ioan Cuza* şi al *Doamnei Elena* în costumele de mare gală, fac parte dintre acestea.

Ca participant la Războiul de Independenţă din 1877, Szathmary a recurs din nou la desen pentru a reda vâlmăşagul luptelor, de astă dată artistul fiind dublat în sine de reporterul de front înarmat cu aparat de fotografiat. Pentru că, anume în această ipostază Szathmary deţine un primat pe plan mondial, fiind, după cum se crede, primul fotoreporter de front din istorie – ca participant în Războiul Crimeii, luând parte apoi la Războiul de Independenţă. În vârstă de 65 de ani, bătrânul Szathmary era de-acum un veteran chiar şi în accepţia militară a cuvântului, căci participase şi la Războiul Crimeii. Ca un adevărat reporter de front, după modacelor apuseni, trimişi de marile reviste ilustrate, Szathmary îşi concepe desenele în aşa fel încât ele să răspundă unui scop publicistic. Pe baza unor studii şi schiţe la faţa locului, compune apoi scene de luptă spectaculoase, cum sunt *Căderea Griviţei* sau *Luarea Redutei Griviţa la 30 august 1877*, această din urmă editată, după război, în suplimentul la *Calendarul pentru toţi românii*

Ca artist al efemerului, al clipei ce zboară, al scenelor pitoreşti, Szathmary a fost cel mai bun, dar nu singurul. Fără de învolturalui în execuţie fără largimea lui de vederi, un Henric Trenk (1818–1892), originar din Elveţia şi stabilit la Bucureşti prin 1846,

C.P. SZATHMARY
...a bâlci

C.P. SZATHMARY
Trei țărani prahoveni

C.P. SZATHMARY
Târgul Moșilor

HENRIC TRENK,
Târgul Moșilor

EMIL VOLKERS
Târg

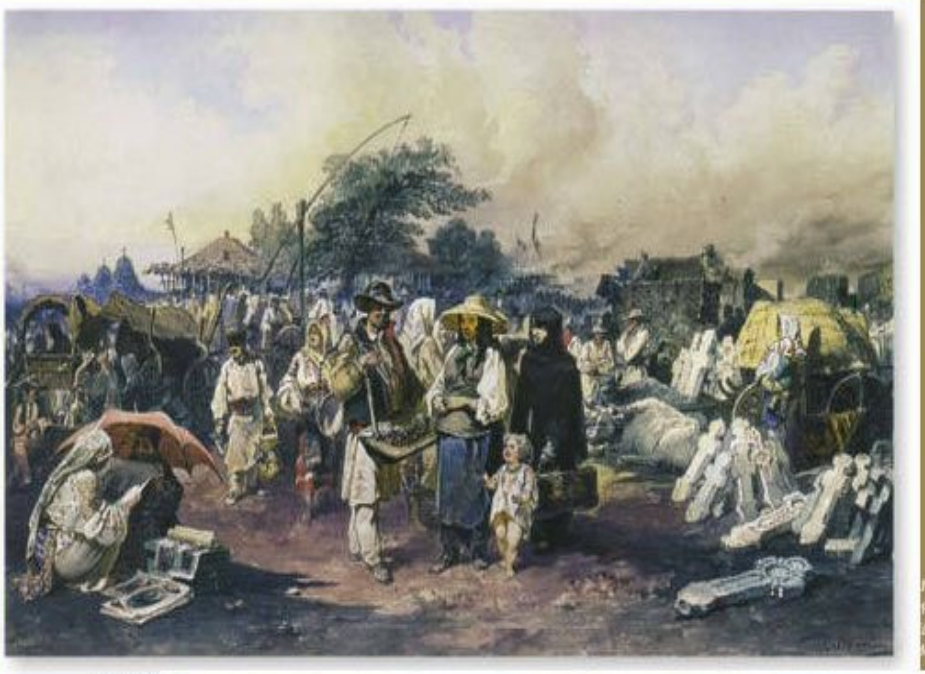
HENRIC TRENK
Peisaj cu casă țărănească

parea-i mergepe urme. Străbateşi el ţara în lung şi lat, cu interespentru ruine, pentru monumente, fixeazăla îndemnul lui AlexandruOdobescu,tot ce i separesau i se spunecă are importanţă documentară,arheologică,auetnografică,fixează,de asemenea,scene cu ţărani,la bâlciuri, hanuri, staţii depoştă,dar, cu uneleexcepţii*(Oltulla cârlige,Peisaj cucasă ţărănească)*,lucrărilelui n-au nici nerv, nici umor, nici semnificaţiideosebite.Şi cam aceleaşi metehnepot fi constatateşi în operaaltui pictor călătordin aceastăepocă -germanulEmil Volkers (1831–1905).

Numaimaltezul AmedeePreziosi(1816–1882)mai poateconcuracu Szathmaryîntr-atâtîncâtoperele celordoi, careaulucrato vremeşi în colaborareşă poatăfi chiarconfundate.

Bas-a crezuto vremecă Preziosinu estedecât un pseudonimcu care-şisemnaunele lucrări Szathmaryînsuşi. Pânăcând identitateaartistului malteza fost bine precizată[267]. Cât priveşte itinerarul urmat de harnicul acuarelistşi litograf pe parcursulanilor 1868–1869,când lucrează în România,el poatefi reconstituit de peisajele,de tipurile pitoreşti, de scenelede muncăşi de moravuri, de vederiledin târguri şi de monumentele de arhitecturăfixate pe hârtie şi constituite în adevăratedocumentede epocă.Câtevapeisaje consemnează,de pildă, călătoriaartistului pelerin pe Dunăre:*La Vârciorova*,*La Giurgiu*,*La Turnu Măgurele*,*La Vidin*. Îl aflăm pictând apoi la *Curtea deArges*,unde îl fascinează şi frumoaselecostume populare,portul ţăranilor atrăgându-l,de asemenea,şi în Mehedinţi,la RâmnicuVâlcea,la Hurez. Ceeace-i încununează,operasunt totuşi vederile pictateîn Bucureşti.În afarăde câtevamonumente cumsunt *Biserica Batiştei*,*Bărăţia*,*Biserica Sărindar* îi capteazăinteresulpitoresculsordidal râurilor ce străbatoraşul*(Dâmboviţa,Bucureştioarca,Colentina)* şi mai alesTârgul Moşilor.În vestitultârg surprinde cu un ochi agertot ce i separemai relevant,mai plin de savoareca aspect,ca amănunt:negustori

HENRIC TRENK
Conacde poştă



MEDEO
REZIOSI,
ârgul
laşilor

AMEDEO
PREZIOSI,
Piaţa în
Bucureşti

THEODOR AMAN,
Al doilea atelier al artistului

ambulanţi, lăutari, ţărani, care încărcate stive de mărfuri, toate acestea fixate rapid, căci tehnica acuarelei nu-i îngăduie să revină, sămigălească.

După câteva decenii de căutări şi de experienţe fertile, specifice începutului, pictura românească modernă se apropie, la jumătatea secolului al XIX-lea, de vârsta maturităţii. Artişti ca Negulici, Rosenthal, Iscovescu, Lecca, Tattarescu şi alţii obţinuseră realizări de prestigiu, fiecare potrivit cu temperamentul şi înclinaţiile proprii. Sosise acum vremea unui bilanţ, a unei sinteze menite să integreze într-o operă mare experienţele acumulate.

Artistul chemat să realizeze această sinteză nu s-a lăsat prea mult aşteptat. El s-a ivit la vreme, cerut de momentul istoric respectiv în persoana lui Theodor Aman (1831–1891), pictor cu vederi largi şi resurse bogate, animat de ideile şi sentimentele înaintate ale epocii.

Theodor Aman s-a născut în familia unui negustor aparţinând micii boierimi din Craiova, oraş din care, încă înainte de a-şi spori numărul cu cel de-al treilea copil, familia se refugiase de teama unei epidemii de ciumă, la Câmpulung - pitorească aşezare de munte devenită, astfel, oraşul natal al pictorului.

Anii copilăriei Aman şi i-a petrecut totuşi la Craiova, unde a urmat şcoala gimnazială. Pe lângă multe cunoştinţe generale, Aman a putut dobândi în şcoală primele noţiuni şi deprinderi de desen, disciplină pentru care şi-a descoperit o adevărată vocaţie şi, ceea ce a contat şi mai mult în formaţia sa, aici a putut să-şi însuşească înalte ideal uri revoluţionare împărtăşite atunci de aproape toţi dascălii săi. Nu e de mirare, de aceea că, la vârsta de 17 ani, s-a înscris în Clubul Revoluţionarilor din Craiova şi a participat cu tot entuziasmul tinerese da desfăşurarea evenimentelor din 1848. O acuarelă din acest an, intitulată *Eliberarea ţiganilor*, atestă cât se poate de grăitor adeziunea tânărului la principiile revoluţiei, chiar dacă resursele artistice de care dispune sunt deocamdată destul de sumare. De altfel, ulterior, aparţinenţa la această formaţie, la generaţia de la 1848 va fi dovedită de întreaga sa activitate, consacrată promovării unei arte legate de problemele stringente ale realităţii. Ca să deprindă tainele artei căreia i se consacrase, el apucă, în 1850, calea Parisului.

Michel Martin Drolling, la început, apoi François Edouard Picot, ambii discipoli ai lui David, sunt cei doi pictori academişti în atelierele cărora Aman îşi face ucenicia.

Nu zăboveşte-i drept, mult în aceste ateliere pentru că este nerăbdător să se afirme independent. Şi nu numai atât. Dar chiar în timpul studiilor, parcurge o adevărată lecţie de pictură în muzee, în faţa

pânzelor marilor clasici, atras fiind, în primul rând, de Rubens, Velázquez şi Watteau. De asemenea, atenţiei sale nu-i scapă nici exemplul lui Géricault, al lui Horace Vernet şi, în parte, al contemporanului Coubert, a cărui înrâurire nu întârzie să se facă simţită chiar din primele lucrări. Avem din această perioadă un *Autoportret* şi tablourile reprezentând *Primul atelier* şi *Al doilea atelier al artistului* executate cu migală într-o tehnică măruntă ce aminteşte că autorul lor este legat prin intime resorturi de concepţia academistă.

Capitolul cel mai bogat din opera sa a fost în prima perioadă pictura istorică pătrunsă de calde sentimente patriotice, din interes arătat unor probleme majore ca realizarea unităţii naţionale, dobândirea independenţei de stat, reforma agrară şi altele asemănătoare care n-au încetat să-i frământe pe intelectualii progresişti nici după ce Revoluţia de la 1848 a fost înfrântă.

A trebuit abia să se declare campania pentru unirea celor două principate româneşti, ne întârziat cu tot entuziasmul, el a şi venit în sprijinul realizării unităţii naţionale a românilor cu tablourile *Unirea Principatelor* şi *Hora unirii la Craiova* (1857). Abia s-a înfăptuit mult aşteptatul act istoric şi, ne întârziat, Aman a şi celebrat evenimentul cu tabloul *Votul dela 24 Ianuarie*

Au urmat opere de o largă respiraţie istorică - *Bătălia românilor cu turcii pe insula Sfântu Gheorghe* şi *Izgonirea turcilor la Călugăreni* - care se deosebesc printr-o profundă înţelegere a conflictului şi printr-o reflectare a faptelor plină de patos eroic şi de suflu epic.

Prezenţa lui Aman în actualitatea politică a vremii este grăitor ilustrată şi de tablourile *Masacrarea bulgarilor de către turci*, *Vlad Ţepeş şi soliii turci*, *Boierii surprinşi la ospăţ de trimişii lui Vlad Ţepeş* şi altele. În primul dintre ele, pictat în 1876, este limpede: artistul reacţionează la evenimentele din Balcani, luând atitudine faţă de teroarea sângeroasă la care era supusă populaţia paşnică a Bulgariei de către opresorii turci. Pictată în preajma anului 1863, într-o vreme când ţara, aflată sub suzeranitatea turcească, n-avea drept de solie şi, în raporturile cu alte ţări, fiind reprezentată de Poarta Otomană, compoziţia *Vlad Ţepeş şi soliii turci* era un exemplu de demnitate naţională adus în sprijinul drepturilor ţării, pentru care lupta atunci domnitorul Alexandru Ioan Cuza.

Celălalt tablou cu subiect din istoria domniei lui Vlad Ţepeş reactualizează şi el o problemă devenită

THEODOR AMAN, *Vlad Ţepeş şi soliii turci*

THEODORAMAN,
Boieni surprinşi la ospăţ
de trimişii lui Vlad Ţepeş

THEODORAMAN,
Bal mascat în atelier

acută în timpul cândeste pictat şi, indirect, printr-o pildă a trecutului, demască şi condamnă totodată acele forţe feudale care, aşi în trecut, trădau interesele ţării, opunându-se progresului ei economic. Pictat către sfârşitul vieţii pictorului, neterminat chiar, tabloul *Boierii surprinşi la ospăţ de trimişii lui Vlad Ţepeş* este cea mai izbutită compoziţie a lui Aman pe temă istorică.

Tot genului istoric îi aparţine şi compoziţia înfăţişându-pe *Tudor Vladimirescu* cu conducătorul mişcării revoluţionare de la 1821. Dacă poporul a fost eroul colectiv al unor tablouri amintite anterior, în *Tudor Vladimirescu*, ca şi în *Vlad Ţepeş şi solii turci* şi în alte câteva lucrări, Aman aduce pe primul plan, ca erou, o personalitate istorică.

În adevăr, în afară de practicarea pictorii istorice care l-a atras cel mai mult, deşi nu totdeauna cu cele mai bune rezultate, Aman a fost şi un pictor al societăţii

THEODOR AMAN,
Dejunul unei doamne

THEODOR AMAN,
Privind în album

contemporanei lui, un cronicar cu pensula al vremii sale. Iar, ca atare, el s-a manifestat atât în portret, gen în care s-a realizat cel mai deplin, cel mai independent, cel mai îndrăzneţ, cât şi în pictura de gen, aceasta constituind din punct de vedere tematic un capitol foarte variat şi cuprinzător în opera lui.

În afară de portretele unor membri ai familiei, există în opera lui Aman şi o categorie de tablouri, un fel de confesiuni intime, în care el respiră mai în voie, fără grandilocvenţa ascultând numai de talent. Sunt tablouri de mici dimensiuni pictate „pentru suflet", în clipele de răgaz. În general, ele reprezintă femei (*Portretul de femeie* 1884, *Femeie în gri*, *Femeie în rochie neagră* 1856, *Doamna cu câinele*), în atitudini lenevoase, visătoare puţin absente puţin nostalgice cu ceva enigmatic în priviri şi fără artificii vestimentare. Mai activ, mai puţin neutru faţă de obiectul devine pictorul când are în faţă bărbatul, aceasta datorându-se poate şi faptului că, aparţinând mai mereu categoriei intelectuale, bărbaţii pictaţi de Aman se disting printr-o

THEODOR AMAN, *Peterasa Boieresc*u

personalitate mai vie, mai marcantă decât femeile care i-au pozat. Poeţii *George Cretzianu* şi *Cezar Bolliac* sunt dintre aceştia.

La oglindirea societăţii în care a trăit, alături de seria de portrete şi într-o măsură mai mare decât acestea, contribuie scenele de gen pictate în număr mare mai ales în ultima parte a vieţii. Şi iată această societate sub lumina puternică a proiectorului pe care pictorul îl îndreaptă asupra ei. Scene de viaţă îmbelşugată, fastuoasă în interioare luxoase *(La o serată, Bal mascat în atelier, Atelierul mare)* parcuri splendide *(În parc, Peterasa la Sinaia)* scene de petrecere *(Petrecere în grădină, Petrecere cu lăutari)*. În toate, o societate obosită, căzută în reverie Jâncezind într-un *dolce far niente*, trăind o viaţă fără griji, fără probleme.

Având situaţie materială prosperă, cu relaţii în lumea mare a capitalei, chiar pictorul, aşa cum rezultă din multe tablouri, participa sau chiar uneori şi organiza seri de baluri şi sindrofii acasă la el. Avuse se astfel posibilitatea să cunoască îndeaproape această societate mondenă, cu moravurile ei, şi s-o redea din interior, dacă se poate spune aşa *Petrecere cu lăutari, Peterasă la Sinaia, Atelierul cel mare al artistului* sunt asemenea tablouri. Cei care au scris despre Aman (G. Oprescu, Radu Bogdan) au pus parţial interesul său pentru asemenea scene pe seama unei înrâuriri din afară. S-au pronunţat şi nume: ungurul Mihály Munkácsy, spaniolul Mariano Fortuny sunt dintre cei care par să fi atras atenţia pictorului român prin virtuozitatea cu care explorase lumea saloanelor mondene.

Cu opera marelui pictor maghiar Aman a făcut cunoştinţă la diferite expoziţii din străinătate şi, cum aflăm din corespondenţa lui, în anul 1876, îi scria soţiei, aflată la Paris, să-i trimită o fotografie după un tablou de Munkácsy[268]. Nu este exclus ca artiştii să se fi cunoscut personal. În orice caz, interesul pictorului român pentru aspectul fastuos, monden al vieţii burgheze din tablourile lui Munkácsy se poate constata atât în ce priveşte conţinutul tematic al lucrărilor similare ale lui Aman, cât şi în privinţa problemelor de compoziţie, de colorit şi de factură picturală. Amintind de elementul pompos, de graţia pozelor, a gesturilor, de exuberanţa coloristică a unor lucrări ale lui Munkácsy, multe dintre tablourile lui Aman se disting prin eleganţa liniei, prin rafinamentul acordurilor cromatice şi printr-o libertate în execuţie surprinzătoare la un pictor care n-a rupt-o niciodată cu academismul *Balmascat în atelier, Trei femei jucând cărţi, La o serată* iată numai câteva lucrări de-adreptul remarcabile prin efectele coloristice obţinute de pictor în redarea tonalităţii generale conform cu atmosfera de calm şi de intimitate a tablourilor.

Cum se va vedea şi din peisajele sale, receptiv la înnoiri, fără să fie un *pleinair*-ist sincer, el va încerca încă din aceste tablouri de gen, apoi mai mult în cele cu ţărani, să rezolve în felul său şi problema distribuirii luminii. Unele efecte de eclerajlibertatea de penel, o prospeţime a paletei, toate fac ca unele compoziţii din seria picturilor de gen să îmbrace o oarecare atmosferă şi să înceapă să vibreze în lumină.

THEODOR AMAN,
La o serată

Este cazul compoziţiilor *Petrecere cu lăutari, Siestă în grădină, Petrecere în familie* şi mai ales o variantă a celei din urmă, executată separat, în aer liber.

Cu tablourile înfăţişând această lume, rolul lui Aman de cronicar al timpului nu se sfârşeşte însă. Tema ţărănească, faptul că era la ordinea zilei în toată arta europeană din Franţa şi Anglia până în Rusia, actualitatea ei în viaţa economică şi politică a României, locul ocupat de ea în literatura şi arta românească, precum şi orientarea progresistă a tot-deauna a pictorului au făcut ca multe din operele lui să fie consacrate vieţii ţăranului. De lume a simplă a satelor Aman s-a apropiat din tinereţe *(Ţărancă cu fuiorul pe prispă)* şi, până la moarte, scenele cu ţărani sunt prezentate în toate expoziţiile sale.

Deşi pe ţărani nu i-a cunoscut la fel de bine ca pe reprezentanţii claselor avute, Aman s-a apropiat de primii cu o simpatie nereţinută. Nu avem încă, ce-i drept, în aceste tablouri imaginea directă şi autentică a vieţii ţăranului pe care o întâlnim la Grigorescu şi la Andreescu. L-a înfăţişat pe ţăran, jucând *(Horă la Aninoasa, Hora de peste Olt, Brâuleţul)* petrecând şi glumind *(Glume de peste Olt)*; bucurându-se de rodul muncii *(După culesul viei)*, totdeauna în cadrul pitoresc al naturii văzute şi ea tot pastoral şi idilic.

Un gen care, fără să se bucure din partea lui Aman de aceeaşi atenţie de care se bucurau compoziţia istorică, portretul şi pictura de moravuri, a ocupat totuşi un loc destul de însemnat în opera lui a fost peisajul. Socotindu-l la început, gen minor, ceea ce era şi firesc pentru un artist de formaţie academistă, pictorul a început să se preocupe tot mai mult de redarea peisajului, pe măsură ce acesta devine foarte apreciat atât în ansamblul artei europene, cât şi în România, aici mai ales odată cu apariţia lui Grigorescu şi Andreescu.

Schimbarea atitudinii pictorului faţă de peisaj poate fi urmărită cam după anul 1870. El începe să observe foarte atent natura; o va consemna cu severitate şi migală, chiar pre a pedanta uneori; va şti să aleagă motive dintre cele mai pitoreşti, dar să redea fream ătul vieţii, acea impresie de trăire autentică în faţa naturii, nu va izbuti decât foarte rar. Continuând şi după 1870 să picteze în atelier, Aman începe în acelaşi timp să fie preocupat tot mai mult de problemele *pleinair*-ului. Începe să facă schiţe după natură, asupra cărora nu mai revine în umbra atelierului. Treptat, paleta i se luminează. În punerea tuşeii de culoare devine mai generos, mai liber, fapt ce se datorează – nu trebuie uitat – şi bogatei experienţe pe care o are cât reacea stă latură.

Rezultatele se văd în câteva mici peisaje cum sunt *Curtea ţară, Plecare la câmp, Corăbii în portul Constanţa* şi *Peisaj cu casă la ţară*, în care sentimentul încercat de pictor în faţa naturii este transmis spontan şi nealterat.

Pentru a demonstra cât de variată a fost opera artistului, s-ar mai putea aminti şi realizările lui în domeniul nudului şi al naturii moarte, capictor, gravurile în acvaforte precum şi încercările în arta decorativă

THEODOR AMAN, *Horă la Aninoasa*

THEODOR AMAN, *Car cu boi în faţa casei*

şi chiar în sculptură. Ele întregesc imaginea de ansamblu a unei activităţi nu numai prodigioase ca volum, dar şi multilaterale ca sferă de preocupări, ceea ce a solicitat nu o dată din partea pictorului o operă de pionierat.

În sfârşit, personalitatea lui Aman mai are o dimensiune. I-o conferă activitatea neobosită de animator al vieţii artistice, căci lui i se datorează înfiinţarea Academiei de Belle Arte din Bucureşti pe care a condus-o ca director peste douăzeci şi cinci de ani, şi tot el a organizat primele expoziţii colective şi a condus Pinacoteca Statului.

În concluzie, putem spune că, abordând cu o consecvenţă ne întâlnită încă la precursori şi tratând cu înaltă şi aproape egală măiestrie pictura istorică şi de gen, portretul, peisajul, natura moartă, stăpân pe variate procedee tehnice, novator în unele privinţe sau receptiv la înnoirile aduse de alţii, Aman a ridicat pictura modernă românească la nivel european. Ceea ce nu ne poate îndritui totuşi să vedem în Aman un revoluţionar al artei. Nu numai că el nu vine în fruntea unui curent de avangardă, că nu-şi înnoieşte viziunea şi mijloacele de expresie cum va face în scurt timp Grigorescu. Nu numai că nu a fost un deschizător de drumuri, de noi orizonturi, dar, ţinând seama de ce-au creat după el şi chiar în timpul vieţii lui artişti ca Grigorescu şi Andreescu, Aman scrie, de fapt, în cronica picturii româneşti un sfârşit de capitol. Curentul de care se lasă el purtat

(academismul) este un curent istovit şi, izbindu-se, în dramaticele sale zbateri, de gratiile savant construite ale academismului, Aman rămâne captivul formulelor perimate. Vederile lui sunt totuşi mai largi şi resursele de talent destul de mari ca să facă o sinteză pe plan superior a căutărilor între prinse de precursori. Fie că amendează preceptele academismului făcându-le mai suple, fie că sare peste îngrădirile impuse de rigorile vechii şcoli, şi atunci în existenţa sa simţim încordându-se o strună romantică, Aman grăbea şi încheia, de fapt, un proces evolutiv, îi epuiza formulele, îl făcea inutil, îl scotea din uz.

Dacă Aman rămâne până la sfârşit prizonierul gândirii şi practicii academiste, au existat şi artişti care au avut tăria să părăsească la vreme vechiul făgaş atât de bătătorit şi să se angajeze pe o cale paralelă, mai liberă de prejudecăţi, mai apropiată de realitate, mai modernă ca metodă, mai sinceră şi mai directă. Primul pictor român care a mers pe această cale a fost Nicolae Grigorescu (1834–1907).

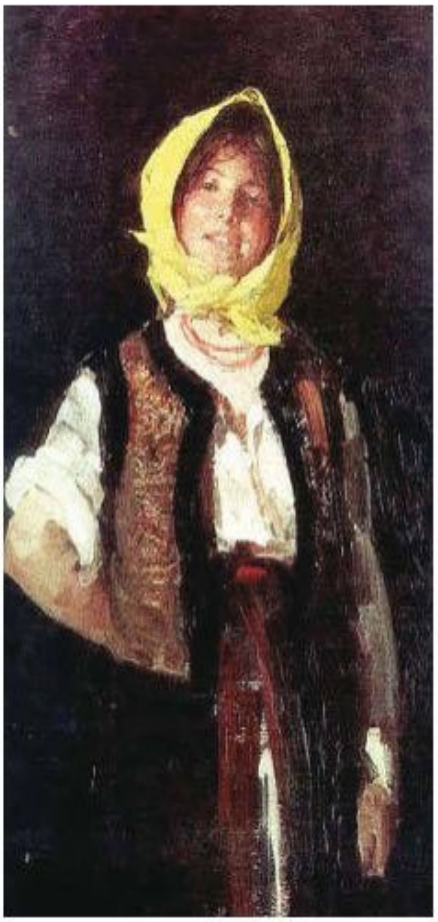
Discret asupra originii sale, necomunicând nici măcar prietenilor amănunte privind ascendenţii săi direcţi sau mai îndepărtaţi, Grigorescu a lăsat loc speculaţiilor şi legendei, cel care a dat cel mai mult frâu liber fantezieii în reconstituirea unor episoade din primii ani de viaţă ai viitorului artist fiind Vlahuţă. Şi astfel s-a crezut că pictorul nostru ar avea o obârşie ţărănească şi că tatăl său, sătean mai răsărit, ar fi ajuns, pornind de jos, vechil pe moşia boierului Lenş, unde l-a surprins o moarte prematură în urma căreia viitorul pictor rămânea orfan în grija unei mame care, „cu acul", i-a crescut pe cei patru fraţi.

Profesorul C. Săndulescu-Verna (1889) lansează o ipoteză foarte seducătoare potrivit căreia marele Grigorescu se înscrie firesc într-o dinastie de zugravi, bunicul său fiind chiar întru totul excepţionalul „zugrav de subţire" de la sfârşitul secolului al XVIII-lea Grigore Zugravu-Frujinescu care, la rândul său, era fiul unui alt zugrav – Popa Tudor din Frujineşti (Frunzăneşti) de lângă Bucureşti. Fecioral lui Grigore Zugravu la cărui prenume îi devine, în virtutea uzanţei, nume, Ion Grigorescu (1795–1843) nu era deci ţăran, iar dacă el n-a urmat profesia tatălui, preferând-o pe cea de vechil, în schimb vărul lui, Matei, ca şi tatăl acestuia, Nicolae, au practicat cu sârg meseria de zugrav

NICOLAE GRIGORESCU, *Sf. Gheorghe*, Agapia

îndreptăţindu-l pe Nicolae Grigorescu să afirme că meşteşugul „se vede că era în neamul nostru", iar pe criticul Leo Bachelin să considere că „gustul picturii era ereditar la Grigorescu". De altfel, pictorul nostru învăţase câte ceva tocmai de la sus-numitul Matei, unchi de văr din spre tată, şi nu de la un presupus unchi din spre mamă, aşa cum s-a crezut.

Cu străbunic şi bunic zugravi, cu rude colaterale practicând aceeaşi profesie, Grigorescu nu mai poate fi considerat fiu de ţăran, ceea ce nu schimbă însă cu nimic ataşamentul său pentru lumea satului unde deschide pentru prima oară ochii şi face primii paşi în viaţă.



NICOLAE GRIGORESCU
Țărancă voioasă

Cu o asemenea ascendență în lumea artei, Grigorescu a ajuns, prin muncă tenace, să fructifice din plin talentul de excepție ce i-a fost hărăzit și să creeze o operă în care poporul său s-a regăsit totdeauna în ce avea mai bun, mai pur, mai frumos, ca gând și ca faptă, ca sentiment și năzuință. De aceea, chiar dacă, într-o privință sau alta, unul sau altul dintre urmașii săi l-a depășit uneori, aducând o viziune nouă, poate mai gravă, ca în cazul lui Andreescu, o înțelegere mai adecvată a funcției culorii, ca în cazul lui Luchian, o deschidere mai largă spre modernitate, ca la Petrașcu și Pallady, exegeții acestora înclinând să revendice pentru ei locul de frunte în cadrul picturii românești, Grigorescu a rămas și va rămâne în conștiința românească, pentru majoritatea covârșitoare a iubitorilor de artă, marele pictor național, clasicul necontestat în această postază el impunându-se, în primul rând datorită locului privilegiat pe care și l-au aflat în creația sa țăranul și peisajul rural, această strânsă corelație cu expresia pe care le-a dat-o prin viziunea sa picturală" [270].

Marele nostru pictor național s-a născut la 15 mai 1834 [271], în satul Pitaru, nu departe de București, unde se și strămută pentru a intra ca ucenic în atelierul lui Anton Chladek, deprinzând acolo ușor meșteșugul zugrăviri de icoane pe care începe să le vândă prin târguri. Pasul următor îl face angajând împreună cu alți meșteri, apoi singur, zugrăvirea unor icoane la biserica din Băicoi, apoi a unor ansambluri murale la mănăstirile Zamfira și Agapia. Formula artistică practicată în aceste lucrări este ceea a neoclasicismului academist, dar cu o puternică infuzie de elemente realiste ce merg până la

NICOLAE GRIGORESCU
Evreul cu gâsca

portretizarea în rolurile personajelor biblice, a unor oameni din partea locului, ba chiar şi a celor din anturajul său imediat. Tocmai cu asemenea îndeletniciri era ocupat la mănăstirea Agapia în momentul când este remarcat de Mihail Kogălniceanu, avizat colecţionar de artă al epocii. Graţie intervenţiei acestuia, tânărul Grigorescu obţine o bursă de studii la Paris, unde îl aflăm cu începere din anul 1861. De aici înainte, biografia şi cariera sa artistică vor fi netede, înscriindu-se pe o linie ascendentă fără ezitări şi crize, fără hiatusuri, rezultatul final fiind opera pe care o admirăm astăzi masivă, viguroasă, fascinantă.

În felul acesta, cu Grigorescu în pictura românească se opera, la jumătatea anilor 60 ai secolului al XIX-lea, un salt brusc, revoluţionar, de la arta academistă înfeudată reţetelor de atelier spre arta realistă, ancorată adânc în viaţă. Se producea, altfel spus, una dintre acele „uitări" despre care scria Andrei Pleşu. Fiind unul dintre reprezentanţii cei mai autoritari ai „specificului naţional", Grigorescu îi permite totuşi criticului citat să sesizeze cu subtilitate un paradox aproape stupefiant: acela al nonşalanţei cu care marele nostru pictor, pentru a se sincroniza cu arta europeană, a trebuit să se rupă oarecum de tradiţie, de autohtonie. „Într-o viaţă de om, el a reuşit să facă – în beneficiul artei româneşti – saltul enorm de la icoana bizantină la *pleinair*-ul barbizonist, de la academism la preimpresionism", concluzia fiind aceea că „În pictura grigoresciană, România trăieşte, pe plan stilistic, marea şi, probabil, inevitabila dramă a uitării Bizanţului[272]. În adevăr, deşi odată ajuns la Paris, a intrat în atelierul lui Sébastien Cornu, unde, amănunt semnificativ, îl are coleg pe Renoir, Grigorescu a renunţat repede la reţetele de şcoală preferând să-şi perfecţioneze meşteşugul prin copierea, în muzee, a unor tablouri de Rembrandt, Rubens, Salvator Roza, Prud'hon, Géricault. Sub influenţa acestora, creaţia lui cunoaşte o scurtă fază romantică lesne de identificat în unele tablouri cu subiecte inspirate din istoria naţională: *Unirea Principatelor*, *Dragoş şi zimbrul*, *Hora* şi altele. Dar părăseşte curând şi această cale care nu era nouă nici în România, pentru a se decide şi a se angaja, în sfârşit, pe un drum pe care nu a pucase până atunci nici un alt pictor român. El va începe să picteze în pădurea Fontainebleau, la Barbizon, aderând la principiile estetice ale grupului de acolo şi începând să practice, asemenea lui Millet, Diaz, Daubigny, Corot, Troyon, pictura de *pleinair* care a făcut faima renumitei şcoli şi care convenea de minune nu numai temperamentului său, dar şi simplităţii, modestiei, sincerităţii trăirilor sale, dragostei lui de natură.

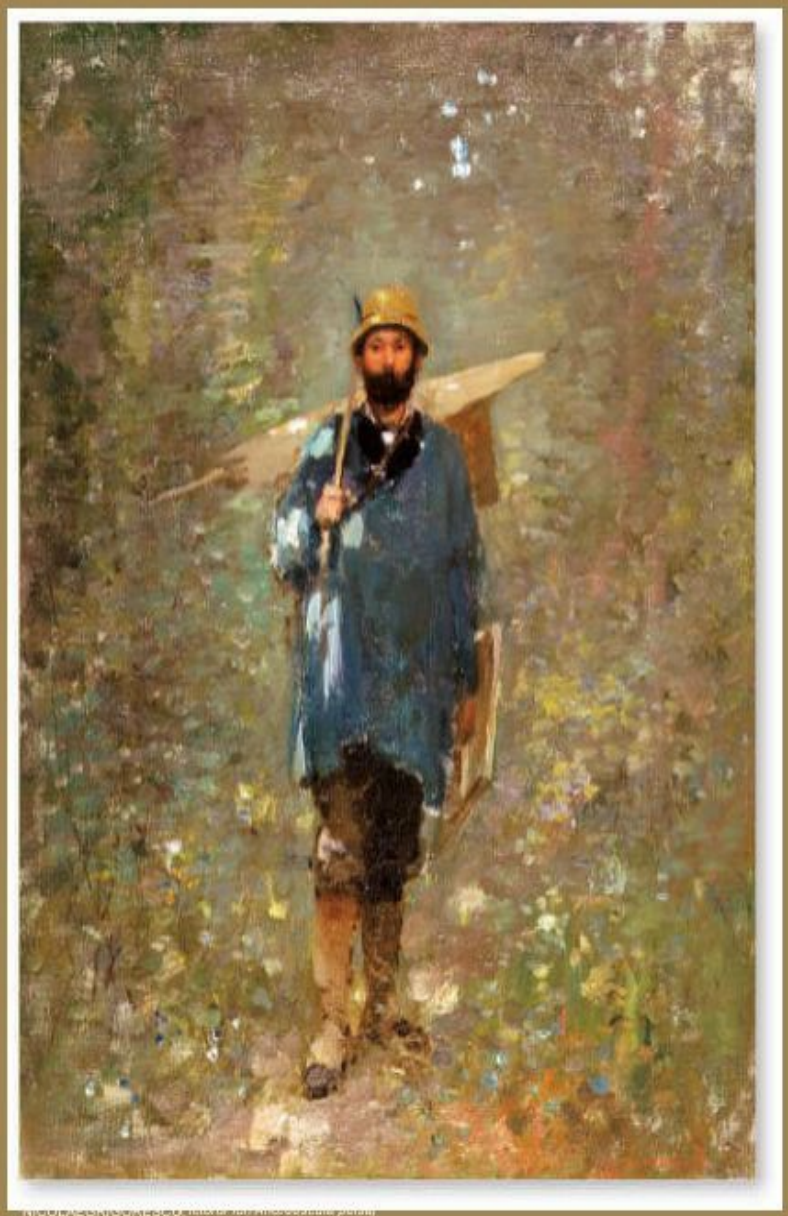
Evoluţia rapidă a lui Grigorescu spre noua formulă plastică poate fi constatată în toate genurile. În portret, de pildă, străbate în câţiva ani o întreagă etapă. Astfel, de la portretul academist realizat cu ajutorul modelelor de atelier, trecând prin clarobscurul romantic, vizibil în autoportretul intitulat *Bărbat pe gânduri* el a ajuns la puternicele imagini de felul *Paznicului de la Chailly* în care linia începe să mai delimita forma, aceasta închegându-se doar din pete de culoare. Un loc însemnat îl ocupă în opera lui Grigorescu portretele unor fiinţe anonime, un fel de studii cu nimic mai puţin individualizate decât portretele propriu-zise. Chipurile de evrei patriarhali care l-au atras prin înfăţişarea lor pitorească, dar şi prin prestigiul acordat temei de Rembrandt, fac parte tocmai din această categorie. Transpunându-le pe pânză cu o mână sigură, în tuşe rapide, pline de vervă, pictorul creează adevărate imagini de umanitate în care surprinde atât trăsăturile etnice, cât şi pe cele proprii în general oamenilor cu o situaţie socială precară. *Evreul cu gâscă* este o asemenea imagine comprehensivă sub aspectul conţinutului de viaţă şi desăvârşită în privinţa mijloacelor de expresie folosite.

Poate mai puţin aprofundate psihologic, dar văzând aceeaşi îndemânare prodigioasă în zugrăvirea din câteva pete de culoare a unor imagini vii, autentice, sunt portretele de tinere femei cu chipuri visătoare, nostalgice învăluite într-o aură de poezie, cu ochii plini de misterioase trăiri. Şi tot din aceeaşi categorie fac parte chipurile de ţărăncuţe voioase, sprinţare, mândre în portul lor popular (*Ţărancă cu maramă*, *Ţărancă voioasă*, *Ţărancă din Muscel*, *Fată torcând*, *Fată cu ulcior*)

Conformându-se idealului său de frumuseţe care nu exclude idilicul şi graţiosul, chiar când a pictat ţărani, Grigorescu a ocolit modelele cu anatomii robuste, cu înfăţişări plebee, cu chipuri înăsprite de nevoile şi grijile vieţii. Pictorul urmează un canon de frumuseţe care presupune, dimpotrivă, trupuri

ICOLAEGRIGORESCU,
ete lucrând la poartă

NICOLAEGRIGORESCU,
Fata cu zestre



NICOLAE GRIGORESCU, *Atacul de la Smârdan*, schiță

subţiri, foarte alungite, chipuri albe cu trăsături înnobilate. Zona Muscel din subcarpaţii meridionali se caracterizează pe plan etnografic printr-unul dintre cele mai frumoase porturi populare din România. Ia bogat împodobită cu motive decorative cusute cu arnici şi marama de borangic ce acoperă capul sunt două piese de port esenţiale pentru zona respectivă. Iată de ce, îndrăgostit de creaţia autentică a poporului său, Grigorescu, atunci când a pictat ţărănci, s-a oprit cu precădere asupra unor modele tocmai din această zonă pe care a străbătut-o cu plăcere. Dar pe artistul român nu l-a atras numai frumuseţea portului popular, ci şi tipologia umană: un anumit farmec juvenil, o anumită puritate şi candoare, o anumită atitudine mândră şi demnă a dorit să pună el în evidenţă în efigii, cum este *Ţărancă din Muscel*, pictate cu bucuria de a fi întâlnit subiectul ideal.

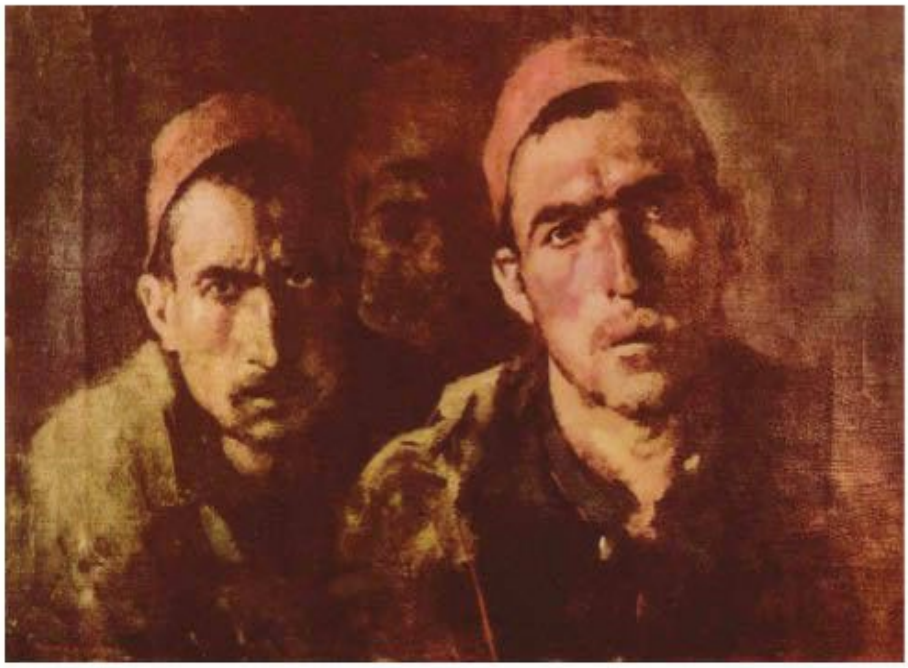
Pictor al peisajului prin excelenţă, Grigorescu a înfăţişat de puţine ori interioare în tablourile sale, iar când a făcut-o, ca în pânza *Colţ din atelierul meu*, s-a comportat, fireşte, tot ca un *plein air*-ist, nu ca un academist. Cu alte cuvinte, în tablouri precum cel reprezentând un *Colţ din atelier*, totul, inclusiv personajul feminin din fotoliu, este tratat liber, din pete fluide ca de acuarelă, într-o manieră pe care, dacă n-ar fi umbrele aruncate de obiecte, am numi-o impresionistă.

Figura umană în peisaj a constituit unul dintre subiectele preferate de Grigorescu care, în asemenea ocazii, a dat frâu liber freneticului său temperament şi excepţionalei sale capacităţi de a trata fiinţa umană ca parte integrantă a naturii. În practicarea acestei metode, putem spune că pictorul s-a întrecut pe sine atunci când, ca în cazul tabloului *Citind în grădină*, ambianţa se preta la desfăşurarea unei largi palete cromatice.

Din categoria vastă a ţărăncilor române pictate în pitorescul lor costum popular şi în îndeletnicirile lor specifice (cosând, torcând, mânând vitele la păşune, alăptând pruncii) sau, pur şi simplu, odihnindu-se în clipe de răgaz, mândre de hărnicia lor, face parte şi cunoscuta *Fată cu zestre*, în care o mândră ţărăncuţă se destinde voioasă, după ce a lăsat pentru o vreme furca de tors alături, în mijlocul lucrurilor ţesute şi împodobite cu motive populare de mâinile ei.

Ţărăncile române nu epuizează însă tematica frecventată de Grigorescu. Fără discriminare, ba chiar cu o plăcere nedisimulată, el pictează bunăoară ţigănci focoase în costume specifice cu salbe de aur, cum sunt *Ţiganca din Bolduri* şi *Ţiganca din Ghergani*, aceasta din urmă achiziţionată de scriitorul Ion Ghicape nu mai puţin de 1000 de galbeni.

Să nu uităm apoi ţărăncile franceze de la Brolle, de la Vitré – pe cele bătrâne cum sunt *Bătrâna cu gâştele*, *Bătrâna cu coşul*, *Bătrână din Brolle*, *Bătrână cosând*, dar şi pe cele tinere ca *Ţărancă franceză în vie*, ca



NICOLAE GRIGORESCU. *Prizonieri turci*

Femeile la malul mării, unele în toalete luxoase cu pălării mari şi văluri uşoare, dar şi nuduri, dar şi femei simple ca *Pescăriţa la Granville*

Un alt gen în care Grigorescu a impus o viziune nouă diferită de cea academistă îl constituie compoziţia istorică. Are prilejul să se pregătească asiduu pentru scenele de luptă pe care le va picta căci, animat de un puternic sentiment patriotic, a participat ca voluntar la greaua campanie a războiului ruso-româno-turc din anii 1877–1878. Făcând parte din grupul de pictori de pe lângă Cartierul General al Armatei, Grigorescu a imortalizat în scene pline de adevăr toate marile momente ale războiului de pe teatrul de operaţiuni din Bulgaria pe care activa armata română.

Asemenea lui Szathmary Grigorescu este prezent încă de la începutul pe teatrul de operaţiuni fixând în câteva schiţe sumare, una în acuarelă, *Trecerea Dunării la Corabia* Ca un adevărat reporter de război, consemnează apoi lapidar şi prompt atât scene din spatele frontului, cât şi momente dramatice din timpul luptelor sau de după acestea.

Constituindu-se într-o adevărată monografie în imagini a războiului, ciclul desenelor şi picturilor realizate de Grigorescu cuprinde întregul dispozitiv militar român sub aspectele sale cele mai semnificative. Judecând după diversitatea situaţiilor surprinse, nu pare să aibă preferinţă pentru o armă anumită. Se află la un moment dat printre tunari când desenează *Bateria la Calafat* sau când pictează liber, folosind o tuşă sprinţară în coloritul verde-grice-i era familiar, o *Baterie de artilerie în marş* Îl atrag apoi, pentru uniformele lor pitoreşti şi adesea pentru atitudinile impozante, monumentale ostaşii în acţiune sau în repaos pe care îi vedem în tablourile *Dorobanţ*, *Gornistul*, *Spionul*, *Vedeta* Dând dovadă de curaj, Grigorescu urmează de aproape trupele, „foarte adesea în bătaia gloanţelor", cum relatau un corespondent de front în revista *L'Indépendance Roumanie* umplându-şi albumele cu desene luate în toiul luptelor.

Aşa au luat naştere schiţele şi variantele lor numeroase pentru compoziţii ca *Atacul de la Smârdan* sau *Lupta de la Rahova* comandate artistului după război şi executate de el în atelier, dar având, fireşte, la bază notaţiile fugare făcute în timpul campaniei cu ajutorul creionului şi al estompei. *Atac de infanterie*, *Luptă în jurul unui steag* sau *Explozia unui obuz* sunt asemenea schiţe lapidare purtând pecetea autenticităţii pe care nu poate să le-o imprime decât trăirea reală a momentului.

Mai sunt şi alte aspecte fixate de Grigorescu - unele documentare, cum ar fi *Casa unde a fost luat prizonier Osman Paşa* sau *Trecere în revistă a trupelor*, altele reprezentând colţuri din sate şi oraşele bulgăreşti sau chipuri de bulgari, de turci, de ofiţeri şi ostaşi ruşi redaţi tot din interes documentar, cum este acuarela în care este zugrăvit un *Cerchez călare*.

Operele capitale care au încununat activitatea lui Grigorescu în Războiul de Independenţă sînt însă pânzele de mari dimensiuni *Atacul de la Smârdan* şi *Lupta de la Rahova*, construite laborios după legile compoziţiei monumentale.

Frescă a războiului, adevărată epopee în culori a eroismului şi spiritului de sacrificiu al poporului român, aceste tablouri, ca şi întregul ciclu realizat de Grigorescu în campania de la 1877 se înscriu ca o pagină glorioasă de artă şi de patriotism militant, ale cărei accente grave echivalează cu cele pe care le întâlnim în poeziile lui Alecsandri şi Coşbuc sau în articolele de presă ale lui Eminescu pe aceeaşi temă.

Cel mai substanţial aport al lui Grigorescu la pictura românească este totuşi în domeniul peisajului. Desconsiderat pe plan naţional până la el, acest gen a fost adus în centrul preocupărilor şi transformat dintr-un simplu decor convenţional într-un echivalent plastic al sentimentului pe care acest „mare liric al picturii româneşti" îl trăieşte în faţa motivului din natură. Narativul este înlocuit astfel cu liricul. Înregistrarea amănuntelor preocupată să devină document lasă locul trăirii subiective. Iar în locul folosirii culorii locale, inerte, pictorul poet începe să „colorez cu sufletul".

Condiţia acestei profunde schimbări de viziune a fost, în fond, o schimbare de tehnică. Grigorescu aderă la tehnica *pleinair*-ului pe care reuşeşte să o stăpânească cu virtuozitate, într-o variantă proprie, diferită de opotrivă de cea a principalilor maeştri de la Barbizon, ca şi de cea a impresioniştilor. Firesc că la temelia stilului său unitar se află o seamă de particularităţi ce variază de la perioadă la peroadă şi chiar de la o categorie de lucrări la alta. Într-un fel pictează, de pildă, peisajele din nordul Franţei (la Vitré, Dinan, Brolle, Grandville etc.), folosind o pastă suculentă, aşternută prin lovituri scurte de penel, ba folosind uneori şi cuţitul de paletă, şi altfel procedează cu peisajul românesc din zona dealurilor, a cărui lumină caracteristică impune, în funcţie de depărtarea la care sunt plasate obiectele în spaţiu, îmbinarea loviturilor energice de penel cu pensulaţiile mai lungi, cu valoraţiile fine şi chiar cu unele transparenţe luminoase. Acelaşi lucru se poate spune şi despre colorit. Dacă în peisajele de la Vitré, culorile sunt intense, cu predominare de brunuri,

NICOLAE GRIGORESCU, *Dorobanţ*

NICOLAE GRIGORESCU, *Luminiş*

de albastru, în peisajele din ţară e lesunt mai estompate. Peste verdele vegetaţiei ca şi peste albastrul cerului de vară, griurile şi alburile lăptoase aştern un fel de pânză de borangic înv ăluitoare ce se accentuează tot mai mult spre sfârşitul vieţii artistului, în aşa-zisa perioadă albă".

O notă caracteristică a peisajului grigorescian este legătura indisolubilă cu omul. Departe de a fi privit în sine, el este cel mai adesea un cadru de viaţă pentru fiinţele care îl populează, iar acestea sunt de obicei ţăranii. Pictorul ţărănimii, Grigorescu a adus un fel nou de a privi această clasă socială – cea mai numeroasă şi cea mai importantă în timpul vieţii sale.

Este drept, în momentul când se afirmă Grigorescu, ţăranul intrase deja în pictura românească introdus în special de artişti cu mentalitate romantică. Spre deosebire de precursorii săi, Grigorescu aduce însă din primele sale pânze un ţăran pe care, datorită copilăriei trăite la ţară, îl cunoaşte bine, oarecum din ăuntru, cu care se poate pătrunde un punct identifica. Se simte, bine înţeles, în atitudinea lui faţă de ţăran şi în tratarea acestuia, influenţa lui Millet, care i-a fost un sfătuitor şi un model de urmat în anii cât a lucrat la Barbizon. Faptul este cel mai evident în lucrări din perioada franceză ca cum sunt *Ţăran la sapă*, *Bătrână cu sacul în spate*, *Cosaşul*, în care întâlnim aceeaşi atitudine reculeasă în faţa naturii, aceeaşi seriozitate aceeaşi cufundare în reflecţie, un fel de religiozitate, am spune, pe care le întâlnim la Millet.

Interesul şi ataşamentul pentru tema ţărănească s-au ivit la Grigorescu de timpuriu şi l-au urmărit constant toată viaţa. Amintim din primii ani de după întoarcerea sa în ţară, de la studii, lucrările *Mocanul*, *Maternitate*, *Vatra de la Rucăr*. Cu *Mocanul*, Grigorescu realizează prima sinteză a însuşirilor de definitorii ale ţăranului român. Nu mai era vorba de astă dată de o descriere cu finalitate etnologică, menită să satisfacă un interes documentar şi un gust pentru exoticul universului păstoresc. Câmatât făcuse înaintaşii lui Grigorescu, iar unii dintre ei vor continua şi după data la care fost pictat *Mocanul* (1867) să privească etnografic un subiect cunoscut de ei numai aproximativ.

În *Mocanul* avem înainte de toate un tip de umanitate. Accentul este pus aici pe dezvăluirea însuşirilor sufleteşti ale modelului care, păstrându-şi în tru totul autenticitatea, suferă totuşi acea acţiune de sublimare a realităţii care face din într-o imagine artistică un lucru unic şi inimitabil. Individualizat şi indelebil în impresia pe care o lasă, *Mocanul* întruneşte în acelaşi timp, în fiinţa lui, trăsăturile unui neam întreg. El ne apare ca reprezentant al unui şir de generaţii, ca unul care vine din „adâncul veacurilor păstoreşti". Se simte în el ceva de stăpân al mândrul culmilor carpatine. Monumental, grav, cu o seme ţie şi în acelaşi timp cu o blândeţe nobilă, el îl aminteşte pe neuitatul erou tragic din balada *Mioriţa*. Pe faţa sa suptă şi aspră stăruie o umbră de tristeţe, de îngrijorare. Este sentimentul omului care a trecut prin multe, care a luptat cu adversităţi de tot felul în drumul

lung al transhumanţei, pe care a pendulat, în funcţie de anotimp, în urma turmei sale, în spaţiul dintre Carpaţi şi Dunăre. Din acelaşi an cu *Mocanul* datează o *Maternitate* greu de asemuit a lui Grigorescu cu ceva mai modest, aproape banal ca subiect, mai sumar conceput, mai puţin idealizat şi în acelaşi timp mai cald şi mai convingător ca sentiment.

Contribuţia pictorului român la tratarea unei teme străvechi, *Maternitatea* va fi urmată nu mai la un interval de trei ani de un alt tablou la fel de grăitor despre sacrificiul nemărginit şi obscural ţărăncii-mame, şi anume de *Vatra de la Rucăr*. Tot interior, acesta va întregi şi el imaginea despre locuinţa ţăranului pe care, altădată, pictorul ne-o înfăţişează pe dinafară în pânze ca *Ţăran pe prispă*, *Curte de ţară*, *Casă ţărănească cu prispă*, *Bordei*, toate mărturii ale vieţii fruste de la ţară care nu scapă atenţiei artistului chiar dacă, prin fire, el este înclinat să ocolească priveliştile prea sumbre. La asemenea imagini se referea desigur Virgil Cioflec – unul dintre biografii artistului – când scria că „n-a fost expoziţie în care să nu figureze o casă de om sărac".

Toate aceste aspecte şi ele sunt numeroase vin ca să amendeze imaginea unui Grigorescu idilic, aşa cum, în parte, pictorul, încurajat de critică şi de clientelă, a şi fost. Dar nu pentru că el acceptă să falsifice conştient imaginea satului românesc din vremea sa. Ceea ce s-a numit în general, o imagine festivă a vieţii ţărăneşti" creată de Grigorescu, rezidă nu atât în estomparea aspectelor sumbre sau într-o înfrumuseţare într-o poleire a realităţii, cât într-un proces selectiv, de tratare preferenţială a unei anumite situaţii, reale şi ea, şi de ignorare voită a unei alte situaţii. În adevăr, „pictorul colnicelor româneşti" alege ce-i place mai mult şi o săvedem că-i plac cu predilecţie anumite zone, anumite aspecte o anumită tipologie, anumite forme de relief, ba chiar şi numai un anumit anotimp, – vara, în opera sa atât de vastă neexistând nici un peisaj de iarnă, cu excepţia scenelor din războiul de la 1877, când necesitatea respectării adevărului istoric i-a impus-o.

Depărtându-se tot mai mult de viziunea lui Millet, pentru care ţăranii erau un fel de „sclavi ai pământului", Grigorescu începe să-i prezinte pe locuitorii satului ca pe nişte „copii fericiţi ai unei Arcadii

NICOLAE GRIGORESCU, *Vechilul*

NICOLAE GRIGORESCU, *Mocanul*

NICOLAE
GRIGORESCU,
Fată torcând

NICOLAE
GRIGORESCU,
Înainte de baie

NICOLAE
GRIGORESCU,
Car cu boi pe
înserat

generoase şi rodnice", cum s-a exprimat pictorul Şirato. Ceea ce în realitate se obţine cu trudă separea sedărui foarte lesne săteanului pictat de Grigorescu, pentru că foarte rar acesta este surprins muncind din greu, răscolind glia, asudând sub bătaia soarelui. Explicaţia este că însăşi zona pe care o colindă artistul este ceea a dealurilor subcarpatice sau cea de munte (Rucăr, Dâmbovicioara, Muscel, Câmpina, Posada) unde agricultura se practică numai sporadic şi unde principalele ocupaţii ale populaţiei săteşti sunt păstoritul, pomicultura, tăiatul pădurilor, torsul lânii, ţesutul etc., munci care necesită mai puţin efort fizic. De aceea şi atâţia *Ciobănaşi*, *Fete torcând*, *Care cu boi* transportând fân, în această operă. Decia legând dealul şi nu câmpia Dunării, unde exploatarea arâncenă a clăcaşului şi lupta aprigă pentru pământ distonau flagrant cu culorile roz, virgiliene ale idilei agreste din creaţia lui Grigorescu, acesta nu poate fi învinuit de idealizare. Pe de altă parte, însuşi portul popular, ca şi tradiţiile sau obiceiurile străvechi se păstrau mai pure, mai nealterate în zone de deal şi de munte, iar Grigorescu urmărea să redea tocmai aceste permanenţe, aceste obiceiuri sempiterne care definesc profilul fizic şi spiritual al unui popor.

În orice caz, numai uneori orientarea pictorului alunecă spre o anumită categorie de imagini minore, mai dulcege, plătind tribut modei într-o vreme când literatura abuza mult de diminutive şi făcea o adevărată risipă de roze, de crini, de confetti, toate raportate la dalbe şi june copiliţe. Ţinând isonul, critica de artă apreciaşi ea la un moment dat pe acelaşi fon „juna copiliţă frumoasă ca un vis, printre eglantine", închipuită de Grigorescu într-un tablou factice intitulat *O floare între flori* şi foarte simptomatic pentru perioada respectivă.

Dar, din fericire, Grigorescu are o educaţie artistică solidă, un bun-simţ şi un gust ca să nu meargă prea departe în diluarea unei teme care s-a pretat totdeauna la contrafaceri şi idealizări – dovadă opera epigonilor săi care vor pastişa tocmai această latură a creaţiei grigoresciene. Pentru cine cunoaşte opera lui Grigorescu în ansamblul ei un lucru este cert: ea rămâne în zonele unei arte prestigioase din care se desprind note de autentică vibraţie poetică. O adevărată monografie a satului românesc se configurează din scenele cele mai simple: un car cu boi trece prin vad, altul vine agale încărcat cu fân, un ţăran îşi ară ogorul, două fete torc la poartă, un convoi de căruţe se întorc de la bâlci, un ciobănaş păzeşte turma. Îi vor fi trebuit o mare sinceritate şi o pasiune acaparatoare pictorului, o trăire trup şi sufleta temelor din mediul rural casă izbutească în condiţiile sublimării realităţii, să surprindă acel *genius loci*, acea imagine vie şi particulară atât de specifică ţării sale şi s-o etaleze cu atâta putere de convingere spre încântarea şi uimirea atâtor generaţii. Oricât i s-a reproşat „apoteoza bucolică" în care a ridicat satul românesc din vremea sa, nu i se vor nega niciodată artistului multul său respect, dragostea sa sinceră, ne întrecuta sa capacitate de sintetizare în imagini lirice elocvente, semnificative, unice, a calităţilor, fie şi unilateral privite, ale ţăranului român.

Căci nimeni până la el – aşa cum arăta istoricul Nicolae Iorga –, „n-a fost în stare să ni spuie… că ţara noastră ţara neamului nostru are acest cer, această lumină, aceste perspective şi căfiii ei cei mai adevăraţi, sub pânzăturile lor aspre, au, când sunt veseli, acest zâmbet şi acest înţeles în ochii adânci atunci când îi fură taina vieţii sau a firii".

O anumită superficialitate ce i s-a reproşat pictorului în interpretarea stării sociale de fapt a ţăranului, adică idealizarea vieţii acestuia, mai poate şi trebuie pusă – aşa cum face Andrei Pleşu – pe seama aceleiaşi facultăţi a românului de a uita, la care ne-am referit, pentru că, atunci „Când Nicolae Grigorescu pictează ţărăncuţe şi ciobănaşi, el nu lucrează, aşadar, sub un factice impuls al idealizării, ci în numele unei capacităţi specific ţărăneşti: capacitatea de a uita", ce „ exprimă una din faţetele tipice ale sufletului naţional: vegetalitatea, puterea de a răspunde, uneori, ostilităţii cu mlădierea tăcută a plantei"[273].

Pictor al ţărănimii române din secolul al XIX-lea şi al peisajului patriei sale prin excelenţă, Grigorescu a fost totuşi mai mult decât atât. A fost un artist complet. Călătorind des în Franţa, o face mai ales pentru a-şi căuta de sănătate, căci are dificultăţi de vedere, dar şi pentru a seţine la curent cu mişcarea artistică pe plan internaţional. În timpul acestor sejururi, el descoperă, mai întâi ca vilegiaturist, apoi şi ca pictor, Bretania franceză, cu oraşelele ei medievale, cu oamenii locului şi, în sfârşit, marea. Aşa se face că

operasacuprindeun întregciclu de peisaje urbane excelente în care sunt pictate cu voluptate străduţe medievale înguste, cu ziduri macerate de vreme, prilej pentru artist să închege, într-un petulant joc al petelor de culoare, forme solide având ceva din tăria pietrei. Tot aici, în Bretania franceză, a cunoscut Grigorescu şi marea cu farmeculei, reuşind să o înfăţişeze în câteva pânze ce pot trece drept cele mai reuşite *marine* din pictura românească. În afară de spectacolul grandios contemplat de pictor, nu fără fiorul unui sentiment al cosmosului, este iarăşi de admirat tehnicalui ne întrecută. Pictând locul de întâlnirea reverberaţiilor mării cu uscatul şi cu azurul cerului, adică cele trei fâşii, înguste, dar vaste pe orizontală, ceaa plajelor care cedează locul imensităţii lichide, pentru ca aceasta să-l cedeze atmosferei, Grigorescu a surprins şi redat cu o pastă suculentă, cu fluidităţi aşternute în aşa fel încât sugerează parcă clipocitul valurilor, tot acel mediu benefic de la ţărmul mării în care, potrivit teoriilor ştiinţifice, şi-a avut origine aviaţa. Numit pe drept cuvântun „rapsod al pământului nostru", Grigorescu a manifestat o deschidere largă şi spre alte ţărmuri şi spre oameni de alte neamuri (să amintim că, în afară de români, a pictat francezi, evrei, turci, ruşi, italieni, bulgari, ţigani).

NICOLAE GRIGORESCU,
Răspântie de străzi la Vitré

NICOLAE GRIGORESCU,
Ţărancă franceză în vie

Căutându-i-se un echivalent în literatură, amatorii de vieţi paralele l-au comparat pe Grigorescu cu Vasile Alecsandri „Juna Rodică", ciobănaşii, dorobanţii acestuia sunt, în adevăr, asemănători cu eroii pictorului şi însuşi acesta, cum relatează G. Petraşcu, mărturisea multă admiraţie faţă de bardul de la Mirceşti. Dându-şi însă seama de diferenţa de nivel dintre cei doi, N.D. Cocea, de pildă, considera că „Grigorescu a fost un Alecsandri al picturii, însă un Alecsandri genial". În cene priveşte, credem că, dacă trebuie comparat cu un poet român, acela nu poate fi altul decât Coşbuc. Atât universul tematic, viziunea, cât mai ales nivelul de realizare, de modernitate, ne îndreptăţesc la această comparaţie. Deci, prin talentul şi mijloacele sale artistice, cu mai evoluatul autor al „Nunţii Zamfirei" şi nu cu Alecsandri poate fi asemuit Grigorescu, în timp ce de autorul clasicei *Fântânia Blanduziei* se apropie mai degrabă Aman.

Ca orice revoluţionar, Grigorescu s-a izbit multă vreme de zidul rutinei şi al prejudecăţilor. Critica şi amatorii de artă, ca să nu mai vorbim de oficialitatea vremii, nu l-au înţeles de la început. Multă vreme i s-au reproşat aşa-zisul „non finit", caracterul de schiţă, spontaneitatea, factura liberă a pânzelor sale, care distonau cu facturanete dă şi cu eclerajul tablourilor academiste.

Cel puţin în peisaj, Grigorescu se apropie foarte mult de impresionişti, el depăşind în mod vădit din punct de vedere stilistic momentul Barbizon. Cultivând cu predilecţie universul vegetal într-o adevărată euforie vitalistă – a se vedea peisaje ca *Luminiş* –, Grigorescu va adopta o constantă stilistică pe care Andrei

ION ANDREESCU, *Cumpănasatului*

Pleşu o va numi „vegetalitate", citând apoi, în sprijinul aserţiunii sale, următoarele rânduri din O.W. Cisek: „Până şi vitele albe ajungsă fie în pictura mareluiîndrăgostit un fel de flori uşoare şi suave, ca acel *Ghioce* (lun boulean pictat în mai multe rânduri de Grigorescu) care, nu fără un înţeles mai profund, şi-aprimit numele, (iar) ţăranii şi ţărăncile sunt flori subţiri care împodobesc decorativ privelişte a înfrăţită cu ei" [274].

Cu o deosebită măiestrie este redată de pictor perspectiva atmosferică, mai cu seamă în fascinantele peisaje din zona colinară în călduroasele zile de vară. Descrie cu pregnanţă acest procedeu artistic Delavrancea: „Carele, mulţimea, înălţimile, turmele, pădurile se duc sau se apropie nu numai prin formele lor crescânde sau descrescânde ci, mai ales prin intensitatea şi stingerea cromatică a tonurilor, de la vigoarea din primele planuri şi până la visul aerian din fundul transparent, a deseori misterios ca o poartă a infinitului" [275].

Asemenea aprecieri veneau însă mai târziu şi ele luau locul criticilor şi reticenţelor manifestate de public după ce, răbdător şi tenace, Grigorescu a învins. Prezenţa sa masivă, uneori cu câte peste o sută de lucrări, în expoziţiile vremii, prestigiul dobândit au devenit treptat spitit oare şi pentru alţi artişti, astfel încât mulţi l-au urmat devenindu-i fie epigoni, fie urmaşi demni care au folosit în spirit creator lecţia lui şi i-au dus mai departe cuceririle, aşa cum au făcut Andreescu, Luchian, Petraşcu. El însuşi, pentru a nu fi depăşit, a mers cu tineretul împotriva artei oficiale, expunând către sfârşitul vieţii, împreună cu artiştii „independenţi" şi devenind preşedinte de onoare al Societăţii Ileana înfiinţată de aceştia.

Dintre cei trei pictori amintiţi care i-au urmat exemplul fiind până la un punct chiar influenţaţi de el, numai ultimii doi i-au succedat în timp care-prezentanţi ai altei generaţii. În ce-l priveşte pe Ion Andreescu (1850–1882), el a fost, de fapt, tovarăş de generaţie cu Grigorescu. Bamai mult, acesta îi şi supravieţuieşte cu peste două decenii. În aparenţă minor, amănuntul are o mare importanţă pentru destinul antum şi postum al operei andreesciene întrucât, în încercările de ierarhizare, critica a fost nu o dată indusă în eroare de aparenţe. Oricum, cu toate controversele evite şi cu toate falsele probleme create într-un moment sau altul, numai judecarea în paralel, prin comparaţie, a operei celor doi a fost în măsură să stabilească adevărul şi să acorde

ION ANDREESCU, *Trandafiri albi, roz și roșii*

celor doi mari clasici ai picturii românești locul ce li se cuvine în conștiința națională. Dar asupra acestor avataruri vom reveni. Ceea ce se poate spune de din capul locului este că Ion Andreescu ne apare ca o mare figură tragică a picturii românești, căci s-a stins prematur, la vârsta de 32 de ani. Nu poate deci să ne mire dacă biografia sa se încheagă săracă doar din câteva evenimente lipsite de spectaculozitate.

Născut la București în familia unui negustor și urmând în același oraș studii liceale întrerupte la un moment dat pentru a se înscrie la secția de desen a Academiei de Belle Arte cu scopul de a-și câștiga existența ca maestru de desen și caligrafie, Andreescu prezintă, ca și înaintașul său, exemplul cvasitipic al artistului format în afara artei oficiale. În adevăr, când, în 1872, capătă o catedră de desen la seminarul episcopal din Buzău și se stabilește acolo spre a-și exercita profesiunea, el era în materie de pictură un amator. A trebuit să treacă vreo câteva luni și, potrivit părerilor unanime ale biografilor săi, el să vadă expoziția „Societății amicilor belelor arte" – cea mai mare manifestare de acest fel de până atunci (în România) în care singur Grigorescu figura cu aproape 150 de tablouri –, pentru ca viitorul pictor să audă glasul lăuntric al adevăratei sale vocații și să se decidă a asculta acest glas. Anii următori petrecuți la Buzău într-o izolare voluntară (din punct de vedere cultural și artistic vorbind, deși exegetul pictorului – Radu Bogdan – probează că în vechea urbe se aflau câțiva iubitori de artă avizați) au fost pentru tânărul Andreescu ani de muncă perseverentă și de trudnice opintiri pe un drum ascendent presărat la fiecare pas cu tot felul de greutăți și privațiuni. În numai șase ani, înaintând pas cu pas, el ajunge la o deplină maturitate, fără a avea o altă călăuză decât opera lui Grigorescu. De fapt, dacă avem în vedere că în tot acest timp n-a părăsit de prea multe ori nici Buzăul, necum țara pentru a vedea muzee și a lua contact cu ce se petrecea aiurea, este clar că acest artist de 28 de ani se formase ascultând doar de glasul conștiinței și temperamentului său.

Dar în anul 1879 prilejul se ivește și, cu o bursă ce nu va fi prea statornică și nici îndestulătoare, Andreescu pleacă în Franța, la Paris. Acolo știe de la început ce are de făcut. Cunoaște bine părțile slabe ale pregătirii sale, ele privesc în special redarea ființei umane. Procedează deci energic la îndepărtarea lor și intră în acest scop la Academia Liberă Julian, unde

ION ANDREESCU,
Târg de Drăgaică

ION ANDREESCU,
Flori în ulcică

ION ANDREESCU,
Iarna în pădure

ION ANDREESCU,
Bâlci

facestudii de nud, de portret şi de personaje drapate în costume de epocă. Nu zăboveşte însă mult în oraşul de pe Sena. Asemenea lui Grigorescu, cu aproape două decenii în urmă, el părăseşte atelierul parizian şi se stabileşte la Barbizon.

Îl întâlnim apoi la Bucureşti, în ultimul an de viaţă deschizându-şi, la 2 aprilie 1882, într-o sală de la mănăstirea Stavropoleos prima şi ultima expoziţie personală cu peste 60 de tablouri, pentru ca la 22 octombrie/3 noiembrie, în urma agravării bolii (tuberculoză) presa să-i anunţe sfârşitul.

Acestea sunt coordonatele în care se înscrie, scurtă şi săracă în evenimente, biografia sa. În contrast cu ea avem opera. Nici ea întinsă cantitativ, dar densă, viguroasă şi profundă. Dacă la originile picturii româneşti moderne obişnuim să-l aşezăm pe Nicolae Grigorescu, de numele lui legându-se trecerea de la pictura academistă la aceea de *pleinair*, Andreescu marchează momentul de maturitate al acestei direcţii, cu el pictura românească desprinzându-se, am putea spune, de viziunea uşor idilică în care poposise odată cu ilustrul său înaintaş şi începând să respire aerul tare al meditaţiei grave. Pentru aceasta nu i-au trebuit motive fastuoase. Graţie unor temeinice cercetări ale căror rezultate au fost sintetizate într-o mare monografie întreprinsă de Radu Bogdan, cunoaştem astăzi cu destulă precizie ordinea cronologică în care-au succedat operele sale (cca 240 de tablouri). Modeste în totul (tematică, sentiment, colorit, dimensiuni), lucrările de început trădează trudnice eforturi pe un drum anevoios. În majoritatea cazurilor, este vorba despre naturi moarte, în special umile ulcele cu flori de câmp şi de grădină, în faţa cărora sufletul generos şi distins al pictorului vibrează de emoţie. Este citat uneori ca o excepţională realizare în acest gen tabloul *Feliide pepene*. Acest tablou are, printre altele, meritul de a demonstra cum un adevărat artist poate face artă chiar dintr-un motiv ingrat, dulceag, pe care pictorii de gang l-au bagatelizat şi l-au compromis iremediabil.

Sunt, de asemenea, de menţionat pentru sentimentul de umilinţă faţă de mama natură, ca şi pentru austeritatea coloristică, tablouri ca *Zambile în pahar*, *Ghiveci cu răsad*, *Coacăze*, *Oală cu flori*, *Ceşcuţă cu pansele*, *Flori în ulcică*, cel din urmă etalând deja un rafinament cromatic ce nu va întârzia să devină o constantă a operelor ce vor urma.

Întâlnim tot acum în operalui Andreescu chipuri de ţărănci palide, îngândurate, îmbrăcate în straie sobre, fără pitoreşti costume populare, fără podoabă, diferite mult de cele ale lui Grigorescu pe care le pictează dintr-un impuls de fraternizare cu oamenii simpli şi necăjiţi *(Broboadă de roşie*, *Ţărăncuţă cu tutraistă*, *Capde copil)*

Adevărata sa avocaţie o constituie însă peisajul. Luându-l ca model pe Grigorescu şi angajându-se încă de la început printre *pleinair*-iştii consecvenţi, el alege însă motive potrivite cu firea sa austeră. Şi cum Buzăul şi împrejurimile îi ofereau cu îndestulare imagini dezolante, între acestea şi disponibilităţile sale

ION ANDREESCU, *Ţărăncuţă cu traistă*

sufleteşti s-a putut crea imediat un acord perfect. Drept urmare, ca nimeni altul, el a surprins imaginea satului românesc de câmpie din a doua jumătate a secolului al XIX-lea în toată dezolanta sa înfăţişare. Motivele pictate de el sunt în primul rând „marginile de sat" cu câteva case sau chiar case izolate, umile şi stinghere, aproape nişte colibe, fără zăplazuri, fără prea multă vegetaţie în preajmă, vitrege şi urgisite în bătaia soarelui sau a ploilor, înecate vara în praf, toamna în glod şi străjuite iarna de nămeţi (*Cumpăna satului, Margine de sat, Casă de ciurari, Casă la drum, În sat, Case de ţară*). Acelaşi aspect sordid îl arată şi cocioabele periferiei orăşeneşti şi forfota pestriţă a târgurilor căci, cita din prin origine, artistul zăboveşte cu şevaletul şi în faţa unor asemenea motive.

Vestitul târg de Drăgaică de la Buzău îi prilejuieşte cel puţin o lucrare (*Târg de Drăgaică*) în care face cu succes concurenţă vestitelor *bâlciuri* pictate de Grigorescu. Numai când cutreieră vestitul Crâng sau când urcă spre deal, ochiului său i se oferă priveliştimai fortifiante, mai stenice. Transpusă pe pânză, pădurea ne pare în toată grandoarea ei. E a continuă parcă să trăiască hrănită de seve sau să doarmă amorţită, văduvită de podoaba frunzelor, aşa cum o vedem în peisajele *Iarna în pădure, Pădure desfrunzită, Grup de copaci, Fagi în pădure, Sălciile* etc., căci, spre deosebire, iarăşi, de Grigorescu, Andreescu rămâne în faţa firii sprea-i dezlega adâncile taine, în toate anotimpurile, inclusiv iarna.

Puţini pictori simt ca Andreescu schimbările profunde, nu pe cele exterioare, ce se petrec în natură odată cu succesiunea anotimpurilor. În *Pădurea desfrunzită*, de pildă, nu recuzita romanticilor constând din prăpădul frunzelor ce mor şi cad, „troienind cărările" îi reţine atenţia, ci ceva mai grav, ce echivalează cu un fior cosmic pe care ni-l strecoară în suflet dialogul crengilor viguroase ale copacilor cu albastrul cerului boltit peste pădure.

Dar iarna pare totuşi a fi anotimpul pe care îl simte cel mai acut. Acea linişte ce intervine după ce a nins abundent, când linţoliul alb imaculata coperă aproape totul, purificând nu numai aerul, ci întreaga fire, stăpâneşte cu o autoritate de săvârşită în *Iarna în pădure*, peisaj de un rafinament coloristic ne întrecut decât de un alt peisaj hibernal – acesta o capodoperă, şi anume *Iarna la Barbizon*

Simţind asemenea lui Constable, care obişnuia să spună că „cerul este principala sursă a sentimentului", Andreescu a acordat depărtărilor albastre de deasupra noastră o mare atenţie. În faţa peisajelor sale „ai sentimentul – aşa cum arată Radu Bogdan – că întinderea şi adâncul sunt două coordonate dinadins căutate în imaginea obiectivă a realităţii, sprea permite artistului să-şi desfăşoare simţirea lăuntrică şi să-i comunice expansiunea"[276]. Desigur, impresia de infinit, de grandios provine din suprafaţa vastă pe care o ocupă cerul, orizontul fiind plasat mai totdeauna sub linia mediană închipuită ce divide pânza pe orizontală. Impresia respectivă este potenţată însă de ritmul compoziţional, de unghiul de vedere ales, uneori altul decât cel real, de coloritul sobru, lipsit de somptuozitate, dar subtil gradat, în sfârşit de pasta densă pusă de o mână viguroasă. Exemplu concludent în acest sens poate sluji peisajul *Cumpăna satului*, în care impresia de marginea lumii conferă imaginii o notă de ireal şi de fantastic, în ciuda

ION ANDREESCU, *Iarna la Barbizon*

celei mai realeşi tipice imagini rurale din secolul al XIX-lea. Este o dovadă că, străin naturalismului, pictorul ştia să ridice realitatea umilă a celor mai netrebnice colibe de lut în sfera artei cu mijloace deloc şocante fără artificiozităţi de compoziţie sau de colorit, ci numai printr-o intensă trăire a emoţiei, printr-o concentrare plină de patos calm şi, desigur, printr-o severă eliminare a aspectelor întâmplătoare, lipsite de semnificaţie.

La asemenea realizări ajunsese pictorul în momentul când pleacă la Paris (1879). Se cuvine să menţionăm acum câteva dintre operele realizate în cadrul Academiei Julian. Acestea sunt *Amăutul*, *Femeie dra-patăîn albastru*, *Băiat costumat*, *Femeie în rochie roz*, *Personaj în costum spaniol de epocă*. Prin problemele de expresie, de construcţie a planurilor, de valoare a tonurilor, ele depăşesc de bună seamă exigenţele unor simple studii de atelier.

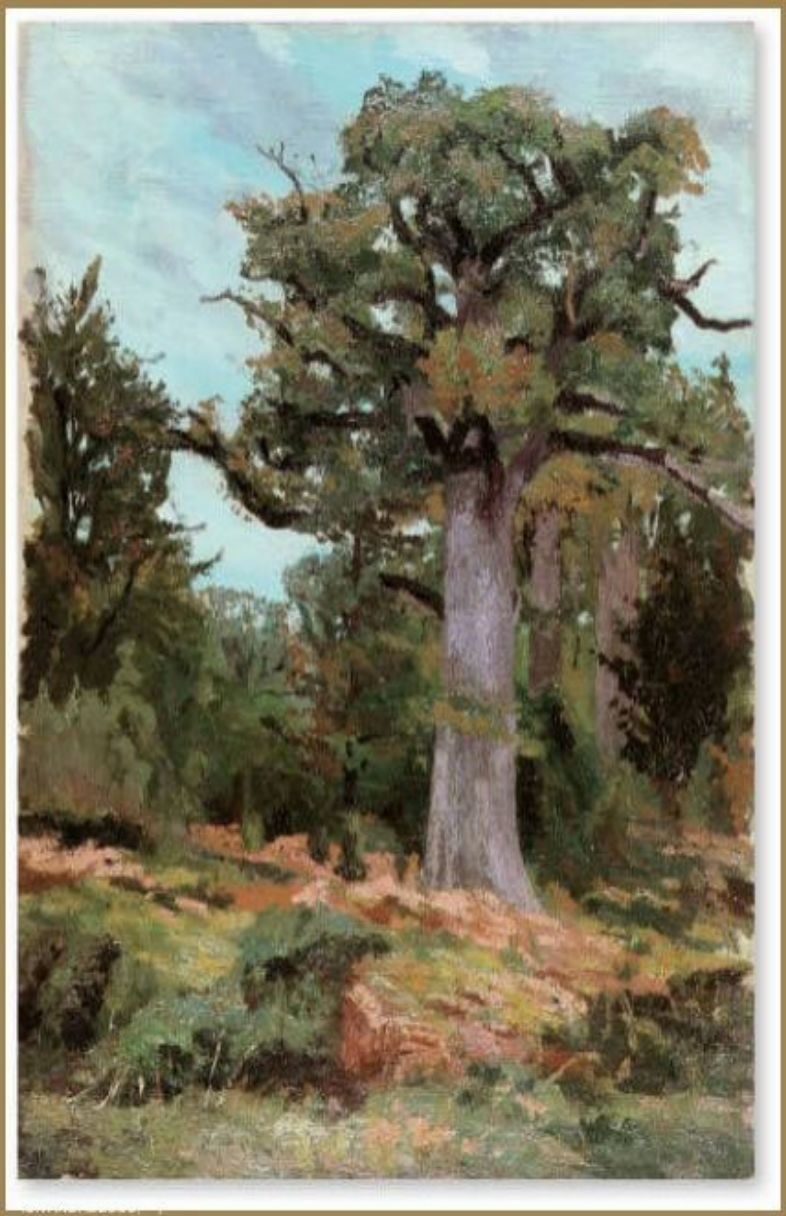
Dar, în general şederea lui Andreescu în Franţa nu va însemna o cotitură, iar aceasta se vădeşte în peisajele create aici, căcitot acest gen rămâne vocaţia sa principală. Opera sa se va îmbogăţi totuşi sub aspectul tehnicii şi unele modificări neesenţiale vor interveni şi în planul sentimentului. În sensul că, aici, el va dobândi mai multă dezinvoltură în execuţie îşi va împrospăta şi lumina paleta, va purta penelul cu mai multă vervă.

În comparaţie cu lucrările realizate în ţară, cele pictate în Franţa denotă şi o mai bună ştiinţă a compoziţiei, un plus de rafinament coloristic tradus printr-o bogată gamă de griuri argintii, opalescente.

Nici ca sentiment, peisajele realizate în Franţa nu le continuă în totul pe cele din ţară. Păstrând aceeaşi ţinută gravă, la fel de reculese în faţa naturii, pictorul reuşeşte totuşi să-şi înăbuşe tristeţea. Locul dezolării îl ia liniştea, pe cel al melancoliei, contemplarea senină, echilibrul sufletesc. Solilocviile sale în faţa naturii găsesc transcrieri plastice pătrunse de un sentiment de plenitudine şi de măreţie, cum constatăm în tablouri ca *Drumul mare*, peisaj tipic francez, ca *Stejarul*, operă cu semnificaţii metaforice, ca *Pădure de fagi*, imagine puternică, viguroasă, ca o muzică de orgă, ce răsună calm şi măreţ, sau ca *Iarna la Barbizon*, rafinată simfonie în alburi şi griuri colorate,

ION ANDREESCU,
Drumul satului

ION ANDREESCU,
Pădure de fagi



ION ANDREESCU, *Drum pe coline*

despre care istoricul de artă francez Jacques Lassaigne scriacă „parea anticipa pe cel mai bun Utrillo".

În unele dintre tablourile executate în Franţa (*Stâncile de la Apremont*, *La arat*, *Stânci şi mestecenii*, *Drum peste coline*) geniul locului este inconfundabil. Stâncile în ambianţa mestecenilor, costumul ţăranului francez, carul cu coviltir pe două roate specific şi el francez, ca şi întreg landşaftul nu lasă nici o îndoială că peisajele respective redaucevadin chipul Franţei. În cazul *Stejarului* însă, deşi ca motiv a luat un colţ din pădurea Fontainebleau, este clar că artistul avea acest motiv în suflet. El îl întâlnise de atâtea ori în Crângul Buzăului şi în tot ce-l caracterizează este ceva inalienabil românesc. Imagine sintetică, de o puternică plasticitate, *Stejarul* ne apare nu ca un simplu studiu de arbore, ci asemenea unui portret, distinct de ceilalţi copaci, un adevărat patriarh ce se înalţă viguros şi semeţ peste spaţiul din jur şi peste vreme, trecerea timpului fiind înregistrată aproape dureros de crengile uscate. În energica lui materialitate, în severa sa arhitectură şi tonalitate coloristică, „*Stejarul* e – găseşte Radu Bogdan – (...) mai mult decât un crâmpei de natură: e un simbol al vitalităţii demne, desluşit în lumea fiinţelor vegetale ce par, asemenea omului, să-şi cucerească cu măreţie dreptul de existenţă" [277].

Marile progrese realizate în Franţa au fost puse în evidenţă de prima şi, din nefericire, ultima expoziţie personală organizată de pictor la Bucureşti, în care a fost expus, printre altele, şi un remarcabil *Autoportret* – mărturie a suferinţei mute ce prevestea sfârşitul tragic.

Datorită unui complex de împrejurări, destinul postum al lui Andreescu a fost şi el multă vreme la fel de vitreg ca şi viaţa sa. Deşi cu bogate semnificaţii poetico-filosofice despre viaţă şi univers, dar lipsită de farmecul şi de seducţia prezente în opera lui Grigorescu, în umbra căreia a înflorit, creaţia lui Andreescu n-a cuceri imediat sufragiul publicului, mai ales că, retractil, pictorul de la Buzău s-aţinut oarecum izolat de larma vieţii artistice. Cât priveşte posteritatea, chiar dacă veacul nostru s-a arătat mai înţelegător cu valorile autentice, iubitorii de artă au fost luaţi prin surprindere de fenomene artistice mai noi. Luchian, Petraşcu, Pallady au trezit, de exemplu, chiar în viaţă fiind, un entuziasm cvasigenerale care Andreescu nu l-a putut stârni decât doar pentru un strâmt cerc de prieteni. Şi totuşi, pas cu pas, destul de anevoie şi nu fără un mare efort din partea criticii, pe măsură ce aceasta s-a maturizat, el pare să-şi fi luat revanşa. Voci izolate, cum este aceea a lui Delavrancea, nici n-au aşteptat secolul XX pentru ca, făcând (în 1889) o paralelă între Grigorescu şi Andreescu, să-l favorizeze pe acesta din urmă. Aproximativ în acelaşi sens merg şi unele judecăţi de valoare cuprinse în primele monografii consacrate pictorului în deceniul patru al secolului XX de către Alexandru Busuioceanu şi George Oprescu. În sfârşit, reţinem ca lipsită de echivoc apreciere pe care o făcea, în 1938, Octavian Goga,

un poet de astă dată, care fixa „... ca o axiomă constatarea că acest remarcabil talent al lui Andreescu, frânt la începutul unei activităţi, inaugurează o perioadă de maturitate în pictura românească. Idee are întâlnită şi la Jacques Lassaigne când afirma pe bună dreptate că Andreescu a orientat definitiv arta românească".

Şi totuşi, aceste voci au fost destule de răzleţe în trecut, ele fiind adesea înăbuşite de apologeţii lui Grigorescu sau pierzându-se în mareea de indiferenţă şi ignoranţă care înconjoară o operă puţină, năpădită pe deasupra de falsuri, a pictorului. Este semnificativ, de pildă, cum remarcă Radu Bogdan, că celebrul dicţionar Bénezit, în timp ce-i consacră lui Grigorescu 164 de rânduri, îl expediază pe confratele său mai tânăr în numai două rânduri. Tocmai de aceea considerăm potrivit să relevăm unele contribuţii substanţiale aduse de critică şi istoria artei la delicata operaţie de valorizare a operei lui Andreescu. Dintre acestea avem desigur în vedere în primul rând vasta monografie a lui Radu Bogdan, în care, cu mari eforturi, imaginea creatorului este reconstituită la adevăratele ei dimensiuni, iar opera sa, dezghiocată din noianul deformărilor şi falsurilor, este pusă într-o revelatoare lumină.

Mutându-se accentul de pe interpretările simpliste, anecdotic sentimentaliste, sociologiste sau superficial-filosofice pe analiza profundă care conjugă valorile de conţinut cu cele formale, istoriade artă din ultima vreme şi în primul rând monografia amintită au relevat puterea de transcendere a tablourilor lui Andreescu. Chiar noţiuni ca tristeţe, gravitate, pesimism, dramatism, tragism, melancolie, cu care se operase şi în trecut când era în discuţie opera pictorului, au căpătat sensuri noi şi precizări utile. De remarcat în acest cadru contribuţia lui Andrei Pleşu la interpretarea melancoliei andreesciene. Plecând de la anumite particularităţi de tehnică ale picturii lui Andreescu şi anume de la caracterul ei condensat, de la sinteza depărtat-apropiat optic-tactil, criticul a intuit cu multă subtilitate adevărata natură a melancoliei pe care o respiră peisajele pictorului şi care nu este una şi aceeaşi cu tristeţea, ci „percepţia simultană a eternităţii şi perisabilităţii lucrurilor, a masivităţii lor inviolabile cununată cu o extremă fragilitate, a distanţei şi, în acelaşi timp, a apropierii lor de cugetul nostru" [278].

Multe aspecte privitoare la valorile formale – pastă, culoare, lumină, spaţiu, ritm, compoziţie, desen – a elucidat şi Vasile Vargain colaborare cu Eleonora Costescu.

Şi dacă am insistat atât asupra unor exegeze prilejuite de opera lui Andreescu am făcut-o pentru a sublinia o dată în plus bogăţia de sensuri şi profunzimea ei, cât şi pentru a evidenţia faptul că în istoria criticii de artă românească această operă unică împărtăşeşte, într-un fel, o soartă unică, atâta vreme cât, cu excepţia poatea sculptorului Brâncuşi, nici un alt artist român n-a stârnit atâtea controverse şi interpretări. Un privilegiu, aşadar, ce vine să răzbune o mai veche şi ingrată atitudine. Cât priveşte discuţia despre primatul unuia sau altuia dintre cei doi protagonişti de seamă ai picturii româneşti – Grigorescu şi Andreescu – e considerăm notţioasă. Un lucru este sigur: după afirmarea acestor mari clasici, formaţi amândoi în afara disciplinei academice şi în opoziţie directă cu ea, viitorul picturii româneşti era puternic jalonat. Era clar că, odată cu Aman, academismul dăduse tot ce avea pozitiv şi că, epuizat,

ION ANDREESCU
Personaj în costum spaniol de epocă

CONSTANTIN D. STAHI, *Natură moartă*

erade-acum condamnat. În mod paradoxal, nu toţi artiştii au înţeles însă acest lucru. Mulţi dintre elevii lui Aman au rămas şi după afirmarea atât de strălucită a lui Grigorescu şi Andreescu prizonierii modului de gândire academist, deşi-n-au rămas cu totul insensibili la achiziţiile moderne, respectiv la cele care privesc pictura de *pleinair*. Afirmaţia este valabilă atât pentru tinerii care, după terminarea şcolilor de belle arte de la Bucureşti şi Iaşi au plecat ca bursieri la Paris, cât şi pentru cei care, după exemplul profesorului lor, Gh. Panaiteanu-Bardasare, s-au îndreptat spre München, ştiut fiind că în capitala Bavariei domnea un spirit mic-burghez ce a acţionat şi a operat în conştiinţa artiştilor ca un factor de coercitare a oricărui avânt, a oricărei gândiri libere, îndrăzneţe.

EMANOIL BARDASARE, *La hanul Trei sarmale*

Deosebit de impregnat de mentalitatea mic-burgheză din capitala Bavariei ni se prezintă, de pildă, Constantin D. Stahi (1844–1920). Deşi a străbătut toate treptele învăţământului academic începând ca bursier la Iaşi şi München şi sfârşind ca profesor şi director al Şcolii de Arte Frumoase, el pare să nu adere la unul din sacrosanctele comandamente ale academismului, anume la practicarea compoziţiei cu figuri (mitologice, istorice). Cu nesupunere merge chiar până acolo încât, din toate genurile, îl alege şi-l frecventează consecvent tocmai pe cel mai desconsiderat de dogma ierarhizatoare a academismului – natura moartă. Felul de a o aborda este însă cu totul vetust, căci, luându-i drept model pe micii olandezi şi pe Chardin, el nu reuşeşte să redea strălucirea faianţei, farmecul indelebil, în sfârşit, acea atmosferă de poezie

EMANOIL BARDASARE, *Fetiţa cu cartea*

din tablourile celor vizaţi. Îngrămădeşte şi el pe mese într-o ostentativă dezordine de *bric à brac* tot felul de obiecte vechi: cărţi cu file hârtănite, vase, sfeşnice ştofe, mici nimicuri casnice. Le reproduce chiar fidel, uneori până la iluzionare, factura materialelor din care sunt confecţionate – piele, lemn, metal, porţelan etc. –, dar obedienţa lui exagerată faţă de motiv, ale cărui detalii le reproduce cu un bun meşteşug, nu-l ajută să transfigureze realitatea şi-o înnobilează. Conceput ca o laudă a lucrurilor, tabloul devine până la urmă doar un document-inventar.

De aceeaşi formaţie, şi legaţi şi mai strâns de profesorul său care-i era şi unchi, Emanoil Bardasare (1850–1935) se situează în virtutea inerţiei, pe aceeaşi linie pe care a evoluat şi Stahi, confundându-se şi el cu şcoala ieşeană ca elev, profesor şi director. Numai că, măcar ca factură, parea se mişcă mai liber decât confratele său. El a manifestat unele înclinaţii pentru genul istoric, vădite în tabloul *Stegarul*, dar a pictat cu predilecţie scene de gen din viaţa ţăranilor, tratate, după moda timpului, într-o notă idilică minoră, cu accent pe anecdotă pe aspectele etnografice, cum o dovedesc pânzele *La hanul Trei sarmale*, *Întoarcerea de la seceriş*, *Peste pârleaz*. Portretul conceput mai ales ca studiu de figură *(Fetiţa cu cartea)* i-a reţinut de asemenea atenţia.

GHEORGHE POPOVICI, *Duet*

Mai sus decât ceidoi artiştidin şcoala ieşeană a ţintit şi chiar a reuşit să ajungă un al treilea, Gheorghe Popovici (1859–1933), ambiţialui fiind să realizeze compoziţii mari pe teme mitologice şi biblice *(Cain şi Abel)* sau istorice *(Execuţia lui Horea, Arcaşilui Ştefan cel Mare)* în care sunt evidente şi uneleîncercări de înnoire a limbajului plastic.

De o probitate şi scrupulozitate ieşite din comun, Popovici a lucrat destul de încet, elaborând îndelung, după studii minuţioase. Aşa, de pildă, pentru *Execuţia lui Horea*, compoziţie de 3 × 6 m, aflată astăzi la Muzeul de Artă din Iaşi, nu s-a mulţumit cu materialul documentar aflat în ţară şi a călătorit la Budapesta şi Viena. Pregătită pentru Expoziţia Universală de la Paris din 1900, această pânză n-a ajuns la destinaţie deoarece a fost sechestrată de guvernul austro-ungar în timpul trecerii pe teritoriul imperiului, abia după patru ani pictorul reuşind să reintre în posesia lucrării sale.

În trena aceluiaşi Gh. Panaite anunţevoluează la Iaşi, şi Ştefan Şoldănescu (1863–1899), care a pictat portrete de factură realistă cu accent pe trăirea lăuntrică.

În sfârşit, tot în Moldova, dar în afara sistemului de învăţământ de aici, a pictat şi Theodor Buicliu (1837–1897). Făcând o notă discordantă în ambianţa ieşeană a epocii, Buicliu studiază nu la München, ci la Paris, iar aici se îndreaptă, ca şi Grigorescu, spre pictura de *pleinair*, fără însă a-şi însuşi prea bine principiile şi tehnica acesteia. Creaţia sa are o tentă de amatorism, dar peisaje de şes, cum sunt *Lunca din Mirceşti, Malul Prutului, Primăvara, Apus de soare, Sfârşit de vară, Peisaj din munţii Neamţului* îi dau destul temeiului Xenopol de a vedea în el pe cunoscutul „pictor de câmpenii".

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea îşi desfăşoară activitatea şi câţiva pictori din teritoriile româneşti aflate sub stăpânirea austro-ungară (Transilvania, Banat, Bucovina). Am văzut că o serie de artişti transilvăneni ca Balomir, Lecca, Szathmary, Mişu Popp trecuseră în principatele române libere, intrând în rândurile pictorilor străini sau autohtoni care şi-au adus contribuţia la înnoirea artei de aici. Unii au rămas însă în provincia de baştină răspunzând cu creaţia lor necesităţilor locale. Aşa a făcut, de pildă, Ion Costande (1817–1879), pictor, sculptor şi grafician, fost profesor la Institutul Therezianum din Sibiu. El a desenat şi litografiat portretele unor revoluţionari ca *Avram Iancu* (în două variante: un portret până la brâu şi o compoziţie în care este înfăţişat călare), *Gh. Bariţiu, Horia, Cloşca*

OCTAVIAN SMIGELSCHI, *Ţărani*

manifestându-se astfel ca patriot cu vederi progresiste. Ca şi ceilalţi compatrioţi ai săi din zonele aflate sub ocupaţie, el se orientează stilistic spre Viena şi Budapesta, oraşe unde şi-a făcut studiile.

Un alt transilvănean, Constantin Georgescu (1843–1886), chiar dacă îşi face studiile la Bucureşti cu Gh. Tattarescu şi lucrează apoi vreo zece ani în Moldova, se întoarce totuşi în regiunea natală unde decorează mai multe biserici în stil neoclasic şi copiază tablouri celebre la Muzeul Brukenthal, creaţia lui originală fiind redusă la câteva portrete, cum este cel al mitropolitului *Andrei Şaguna*

Destul de restrânsă este şi stăzi şi opera cunoscută a unui pictor originar din Banat, Ion Zaicu (1868–1914), care, după terminarea studiilor vieneze, a practicat asiduu pictura eclezias tică neoclasică, foarte rar adresându-se temelor laice; o face, de pildă, în lucrarea *Fierar în repaus*, cu care se înscrie printre primii artişti din România interesaţi de imaginea muncitorului.

În-o altă provincie aflată sub ocupaţie, Bucovina, lucrează în această vreme Epaminonda Bucevschi (1843–1891) pictor neoclasic căruia Academia vieneză i-a inculcat gustul pentru temele prestigioase şi pentru arta monumentală. Aportul lui principal priveşte pictura religioasă, domeniu în care acţionează ca reformator, introducând o nouă ordine iconografică. A abordat ocazional şi alte genuri, ca portretul, modelele fiindu-i mai ales înalte telefeţe de prelaţi (mitropoliţii *Silvestru Morariu* şi *Teoctist Blajevici*, printre alţii), precum şi peisajul, scena de gen (*Micaflorăreasă*), compoziţia istorico-mitologică (*Dante în exil*, *Bacchanala*, *Moartea Cleopatrei*)

Un rol asemănător cu al lui Bucevschi are în Transilvania Octavian Smigelschi (1866–1912), pictor de şevalet şi monumentalist cu studii la Sibiu şi Budapesta pe care le întregeşte în cursul unor călătorii în Austria, Germania şi Italia. Opera sa cuprinde peisaje, scene de gen, majoritatea reprezentând sate din zona Sibiului şi pe locuitorii lor – ţăranii, înfăţişaţi în atitudini meditative, pline de demnitate, monumentalizaţi chiar (*Ţărani din Ardeal*, *Femeie bătrână*, *Portret de ţărancă*) Cât priveşte peisajul, a urmat linia impresionismului german (*Marginea satului*, *Peisaj de iarnă*, *Uliţă în sat*) iar în scenele de gen este vădită influenţa secesionului austriac (*Quartetul*) De osebit de inventiv s-a arătat în decorarea bisericilor, imaginând un stil personal rezultat din îmbinarea vechii

OCTAVIAN SMIGELSCHI, *Peisaj cu fântână*

ARTHUR COULIN,
Cina cea de taină

frescă românească a mozaicului bizantin şi a artei occidentale, şi experimentând cu succes tehnici noi, cum ar fi pictura în ciment de marmură colorată.

Ca muralist, activ la Cluj, Timişoara şi Budapesta, unde a pictat, în 1896, edificiul *Mileniului*, mai trebuie menţionat şi transilvăneanul Alexandru Pop

ARTHUR COULIN,
Copii Bâmches

(1868–1944), autor de peisaje şi de portrete în spiritul naturalismului academic. El a avut o susţinută activitate pe tărâm pedagogic, conducând Şcoala de Belle Arte din Cluj.

Împreună cu Smigelschi, la decorarea catedralei ortodoxe din Sibiu, a colaborat şi pictorul Arthur Coulin (1869–1912), descendent dintr-o familie franco-germană. După studii la Sibiu, la Graz (Austria) şi la München, lucrează o vreme în cadrul cunoscutei Colonii de pictură de la Baia Mare. Excelent portretist, Coulin a creat o întreagă galerie de efigii reprezentând personalităţile burgheziei transilvănene, dar şi copii, bătrâni, femei, în special ţărani în costume naţionale (*Ţărancă din Ţara Bârsei*, *Fată din secuime*). Influenţat de Sezessionul vienez, a pictat şi compoziţii simboliste pe teme biblice, tratate în spiritul decorativismului „Artei 1900" (*În dumbrava măslinilor*, *Iisus şi femeia adulteră*, *Cina cea de taină*).

Sub îndrumarea lui Tattarescu şi a lui Aman, în cadrul Şcolii de Arte Frumoase, dar atenţi şi la Grigorescu, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea îşi încep cariera şi câţiva pictori din centrul artistic bucureştean, nivelul acestora depăşindu-l în general pe al celor din provincie. Printre pictorii din primele promoţii ale şcolii de artă bucureştene poate

ARTHUR COULIN,
Fată din secolul

Ce-mi văzură ochii A mai pictat portrete, naturi moarte (*Cireşe*, *Ghiocei*, *Zarzavaturi*) precum şi un tablou istoric cu caracter alegoric înfăţişând *România triumfătoare în Războiul de Independenţă*.

Dintre pictorii minori de orientare academică îi mai semnalăm, în perioada respectivă, pe Gheorghe Ioanid (1839–1921), autorul, printre altele, al unui *Interior de atelier* plin de atmosferă, cu nimic inferior unor lucrări similare ale lui Aman; pe Dimitrie Mihăilescu (1872–1921), autor de peisaje sentimentale, executate în tehnica *pleinair*-ului, dar fără strălucire (*Ruinele Bănească*, *Peisaj pe Teleajen*, *În pădure*, *Pe potecă*, *Stradă în Dobrogea*).

Superiorii este Alexandru Elliescu (1850–1889), pictor de şevalet şi scenograf, în această ultimă calitate însoţindu-l pe actorul Matei Millo în turneul întreprins în Transilvania la 1870, prilej cu care execută scenografia spectacolelor, dar şi o serie de portrete ale protagonistului în diverse roluri din piesele lui Alecsandri. Ca portretist, a mai realizat efigiile lui *Alexandru Chladec*, *Barbu Lăutaru*, a *Generalului Carp* etc. A fost ispitit şi de tematica ţărănească, la modă, creând scene de gen (*Ţărancă ţesând*, *La război*) sau „tipuri" în care manifestă un vădit interes etnografic.

fi menţionat Mihail Dan (1836–1885), handicapat din cauza studiilor făcute târziu, pre a târziu, şi din lipsa de contact cu muzeele apusene.

Un altul este Mihail Ştefănescu (1843–1900), beneficiar al unei burse în străinătate (la Paris, unde studiază, separe, cu Gérôme şi la Roma). Pe lângă compoziţiile mitologice de genul lui *Orfeu în infern* şi al unor scene biblice, precum *Adam şi Eva găsind pe Abel mort*, Ştefănescu a pictat mai multe peisaje în natură, în care stăpâneşte meşteşugul şi energie problemele de atmosferă, lumină, culoare, iar sentimentul naturii este comunicat cu sensibilitate şi francheţe. Dacă ar fi stăruit în acest gen, putea să dăruiască artei româneşti multe pânze de nivelul celor intitulate *Tum în pădure* şi *Peisaj de iarnă*. Calculând greşit, el s-a îndreptat fi nsă spre scena de gen cu caracter anecdotic, fie în nota melodramatică din *Copilă de la mahala*, fie în ceaf rivol-erotică din

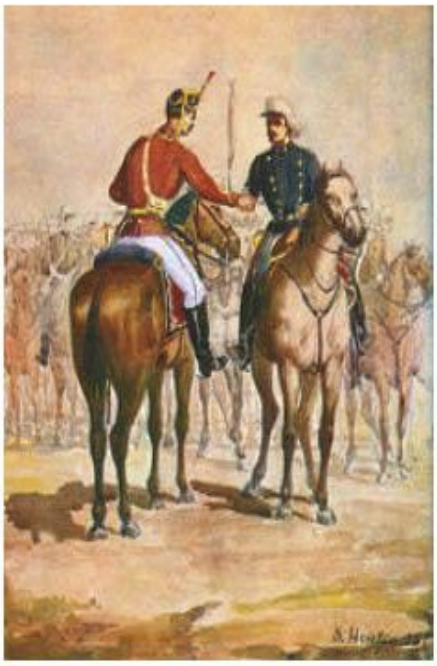
MIHAIL DAN,
Întoarcerea
de la fântână

Mult mai interesant, dar nu ca nivel de realizare, ci ca raritate în pictura românească este Eugeniu Voinescu (1842–1909) pictor de marine. Abordând pictura ca amator, pe când lucra în diplomaţie (consul la Budapesta, Istanbul şi Odessa) dar dedicându-se ulterior în întregime pasiunii sale, Voinescu a pictat marea nu aşa cum a văzut-o, nu ca impresioniştii, cu irizările şi evanescenţele lei, cu orizonturile ei fluide, mişcătoare ci aşa cum o ştia. Influenţat de Aivazovschi pe care l-a cunoscut personal la Odessa a imaginat, ca şi acesta, au fragii şi uragane teribile cu valuri uriaşe, într-o notă naiv-romantică. Ocazional a pictat şi peisaje montane, portrete şi chiar compoziţii istorice de felul *Intrării lui Mihai Viteazul în Albalulia*. La un moment dat este semnalat zugrăvind şi o biserică la Turnu Măgurele.

Într-o notă de inedit, dar alta decât ceea a lui Voinescu a pictat şi Gheorghe Pompilian (1835–1907). La el ne reţine atenţia propensiunea pentru subiectele dramatice înfăţişând supliciu, scene de luptă pline de tumult, violenţe şi cruzimi ce amintesc de Goya. A zugrăvit, de pildă, scene cu pedepsele aplicate osândiţilor în Evul Mediu.

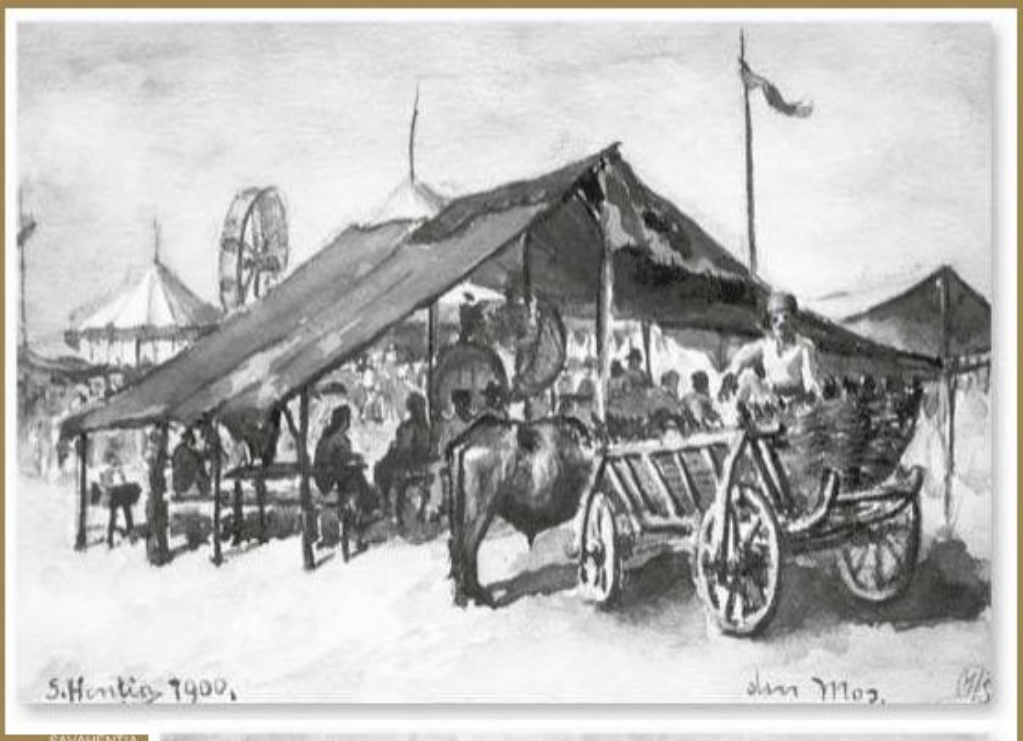
Un pictor de mai solidă notorietate şi prestanţă format la Şcoala de Arte din Bucureştia fost Sava

GHEORGHE IOANID
Atelierul pictorului



SAVA HENŢIA
Întâlnirea

Henţia (1848–1904). Dându-şi de timpuriu seama cât de şubredă devenise şafodajul academismului şi lepădând, în parte, armurile uzate din recuzita neoclasicismului, el a renunţat la un moment dat la subiectele mitologice tratate în tinereţe, de genul *Psihe părăsită de Amor*, sau la alegoricа *Aurora* pentru a se consacra subiectelor luate din realitatea nemijlocită. O experienţă decisivă pentru opera lui a constituit-o participarea la Războiul de Independenţă. În calitate de cronicar al evenimentelor a fixat în schiţe, pe care le-a transpus apoi în ulei, cele mai diverse momente ale campaniei. Nu i-au reţinut atenţia atât scenele de bătălie, cât lui Grigorescu cât aspectele mai prozaice din spatele frontului sau din clipele de răgaz dintre două lupte. El imprimă unor tablouri ca *Tabără*, *Bivuac*, *Lagăr*, *Aspect de front* şi altele caracterul picturii de gen. La activul lui Sava Henţia sunt şi câteva compoziţii în care sunt evocate, în spiritul lui Aman, momente cruciale din istoria naţională. Pentru alegerea subiectelor pictorul merge sec cu regresia în timp până în îndepărtata antichitate daco-romană, pictând încă din vremea studenţiei *Sacrificiul lui Traian la construirea podului peste Dunăre de la Drobeta*, *Luarea Sarmizegetusei* pânze în care îşi pune în valoare nu numai ştiinţa compoziţiei şi a redării volumelor, ci şi bogate cunoştinţe de arheologie antică.



SAVAHENȚIA,
Târg la Moși

SAVAHENȚIA,
Bivuac

G.D. MIREA,
Țărani secui aducându-l pe Mihai Viteazul capul lui Andrei Báthory

Cu solida lui pregătire profesională, lui Sava Henția nu i-a fost greu să abordeze și portretul. I-au pozat mai ales membrii familiei – soția, copiii –, dar și personaje culturale, mai izbutite fiind efigiile celor pentru care pictorul are afecțiune: *Theodor Aman*, *Ana Davila*, *Carol Davila*, dar și portretul cu un pronunțat caracter de gen intitulat *Femeia cu scrisoarea*, o operă de bravură, delicată cap sihologie și admirabil pictată într-o întinsă gamă de negruri catifelate.

SAVA HENȚIA,
Fată torcând

Multe scene de gen i-a sugerat și viața țăranilor surprinși în îndeletnicirile lor zilnice, așa cum îi cunoscuse în copilărie și cum i-a fixat în *Casă de iobagi*, *Fată torcând*, *Grăpat cu cai*, *La odihnă*, *La arat*.

Derogările de la formulele academiste constatăm și în opera lui G.D. Mirea (1852–1934), care îl însoțește pe Andreescu ca bursier, la Barbizon pictând și el peisaje în aer liber: *Copac în pădure*, *Odihnă pe câmp*, *Colț în pădurea Fontainebleau*. A-l însoți, de asemenea, pe Grigorescu, Szathmary și Henția în campania de la 1877 în Bulgaria.

Atras de voga mentorului său francez, Carolus Duran, Mirea se orientează spre arta grandilocventă și pompieristă aflată în respect oficial din Franța celui de al Doilea Imperiu și apreciată și de clasele dominante din România. Așa se face că, deși foarte bun practician, cu surse de talent remarcabile și cu o pregătire profesională strălucită, Mirea se lansează în compoziții mitologice și istorice de anvergură, închipuindu-și desigur că va aduce o contribuție reală la îmbogățirea artei românești. Judecând după nivelul pregătirii profesionale al meșteșugului de atelier, s-ar părea că a avut dreptate. Majoritatea contemporanilor s-au și lăsat de fapt seduși de aspectul îngrijit al formei și de unele străluciri ale

G.D. MIREA, *Vârful cu dor*

limbajului plastic. Nu mai departe, un pictor de gust ca Petraşcu, în discursul său de primire la Academia Română, în 1936, îl pune pe Mirea alături de Grigorescu şi de Andreescu, iar când profesorul G. Oprescu, în lucrarea sa capitală consacrată picturii româneşti din secolul al XIX-lea, formula unele rezerve faţă de arta academistului Mirea, George Călinescu, recenzând cartea, dezavua la autor „o răceală pentru operele finite, clare, cum ar fi opera lui Mirea, care ni se pare pe nedreptînfierat ca academist"[280]. Şi asta se petrece în anul 1937. Explicaţia acestei erori de gust stă în faptul că, fiind dotat cu un real talent şi luând exemplul picturii franceze de aparat, Mirea şi-a însuşit unele procedee ale artei moderne reuşind să ridice nivelul producţiilor sale peste cel atins de ceilalţi români. Pânze ca *Bacanta şi faunul*, de o rigoare clasică, ca *Ţărani secui aducând lui Mihai Viteazul capul lui Andrei Báthory* de un dramatism incontestabil (mai ales în schiţele pregătitoare), în sfârşit, ca alegoria *Vârful cu dor*, e dulcorată, e adevărat, dar verosimilă ca legendă, ca reverie, fac dovada tocmai unei asemenea temeinice pregătiri profesionale. Judecat din acest punct de vedere şi pus pe un alt plan decât Grigorescu şi Andreescu sau Luchian, cu care nu are nimic comun, Mirea ne apare ca un artist important. În realitate însă, sfidând sensul firesc al progresului, el se situează, cum a demonstrat Teodor Enescu[281], pe o linie de involuţie şi creează opere idealiste anacronice (dacă ne gândim că activitatea lui se prelungeşte mult după 1900), alunecând pe panta unui succes facil cu portrete „de aparat" ca *Marchiza*, pe când în arta universală, ca şi în cea românească, se consumă febril experienţe dintre cele mai îndrăzneţe.

Sub influenţa picturii de gen sentimentaliste de factură müncheneză, unii artişti ca Vermont, Artachino şi chiar Luchian îşi concentrează atenţia asupra unor subiecte cu personaje din categoriile sociale ce stârnesc compasiune *Doi greviştii*, *Emigranţii*, *Coşarul* – semnate toate trei de Vermont – exemplifică edificator genul.

Apariţia tematicii sociale cu tentă muncitorească reprezintă totuşi doar unul dintre aspectele picturii româneşti de la cumpăna dintre cele două veacuri. La un examen în adâncime, climatul artistic din aceste decenii de sfârşit de secol ne apare în adevăr foarte încărcat, iar peisajul artei instabil şi pestriţ, în România, ca şi în Europa în general. Reflex al luptei din planul socialului, lupta ideologică, inclusiv cea din sfera esteticului şi a practicii artistice, îmbracă forme acute.

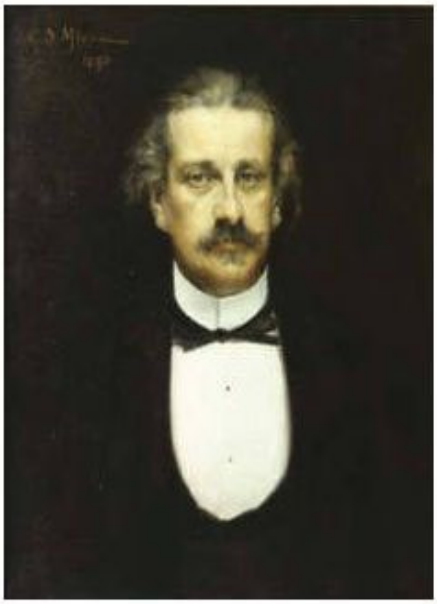
Fenomenul cel mai pregnant în ultimii ani ai secolului al XIX-lea îl constituie virulenţa pe care o capătă confruntarea dintre academismul condamnat de istorie şi noile curente ce afirmau primatul

emoţie lirice. Această confruntare avusese loc şi în trecut. Opera lui Grigorescu, ceea a lui Andreescu, create în afara Academiei de Arte, desfid preceptele acesteia, constituind un adevărat triumf al concepţiilor moderne ce se impun aproape pe întreg continent. Dar conflictul dintre cele două direcţii nu luase forma făţişă, aşa cum se întâmplase în alte ţări: mişcarea impresioniştilor în Franţa, ceea a peredvijnicilor în Rusia şi alte secesiuni de acest fel în Austria, Germania, Anglia.

Acum, deşi cu o oarecare întârziere, secesiunea se produce şi în cadrul organizatoric al artei româneşti. Evenimentul a avut loc la 2 mai 1986, când, din cauza abuzurilor săvârşite de cercurile diriguitoare, o seamă de artişti tineri cu vederi radicale şi cu temperament mai combativ, bucurându-se şi de girul lui Grigorescu, refuză să participe la „Expoziţia artiştilor în viaţă", care era organizată periodic de oficialităţi, şi au deschis ceea ce s-a chemat „Expoziţia artiştilor independenţi". Această expoziţie „secesionistă" a avut loc – aşa cum avea să se exprime mai târziu poetul Tudor Arghezi – „pe sted rum de Ateneu, unde tronau idolii neutri ai artei de scapeţi, oficială, dirijată de emfaza şi suficienţa umoristică a unui oarecare Stăncescu"[282], adică unde avea loc Salonul oficial al pictorilor în viaţă. În fruntea celor care au organizat expoziţia, „independenţilor" s-au aflat Luchian, Artachino, Vermonţ ş.a., răzvrătiţii fiind susţinuţi şi de un publicist şi colecţionar bogat, Al. Bogdan-Piteşti, moşier de Vlaici, care-şi face astfel o furtunoasă intrare în viaţa artistică bucureşteană. Catalogul expoziţiei a fost însoţit şi de un manifest fulminant, redactat în limba franceză, iar caracterul de frondă şi de ostentaţie al întregii manifestări era subliniat de arborarea la intrare, a steagului roşu ce flutura alături de tricolor, ceea ce a alertat poliţia care, crezând că era vorba de o acţiune socialistă a fost pe punctul de a închide expoziţia.

Ceea ce-i separa pe partizanii celor două tabere opuse nu erau probleme de organizare ci probleme de principiu, de concepţie. Că era aşa rezultă, printre altele, şi dintr-o declaraţie a lui Stăncescu (exponentul principal al academismului oficial) care avea să afirme răspicat mai târziu că el este „vrăjmaşul tuturor acelor pretinse şcoale de *luminişti, impresionişti* şi *intenţionişti*"[283]. Or, Luchian şi comilitonii lui încercau să promoveze tocmai formule de artă mai noi în care se întrevăd şi note impresioniste şi simboliste, realiste. De altfel, în manifestul redactat, accentele critice care incriminează academismul sunt clare: „Noi voim astăzi să rupem cu trecutul şi să ne declarăm independenţi, fiind convinşi că suntem chiar, şi că orice fel de tutelă, orice fel de autoritate constituie o oprelişte în dezvoltarea artei şi este

G.D. MIREA, *Marchiza*



G.D. MIREA, *Alexandru Odobescu*

de-adreptul vătămătoare personalităţii artiştilor" – se scrie în manifest. „Arta trebuie să fie liberă, arta trebuie să fie neatârnată şi artiştii trebuie să asculte numai de conştiinţa şi de lucrările lor [...] ne despărţim pentru a încerca să făurim o artă independentă, pentru a scutura jugul ce ne apasă [...] În faţa artei oficiale, noi reprezentăm arta independentă"[284], concludeau disidenţii în manifestul lor.

În anul următor (1897), artiştii „independenţi" au eşuat în încercarea de a deschide o altă expoziţie, dar, în primăvara anului 1898, ei înfiinţează o societate pentru răspândirea gustului artistic în România pe care o numesc Ileana, în cadrul căreia fiind cooptaţi şi câţiva intelectuali de vază. Rostul Societăţii Ileana nu s-a limitat la organizarea de expoziţii, ci ea îşi propune să contribuie direct la promovarea sub diferite forme a artei în România şi să-i sprijine pe artişti moral şi material în toate domeniile specifice: ateliere, culori, publicitate, săli de expunere etc. Impactul cultural-artistic al societăţii s-a dovedit foarte benefic. Simţindu-se nestânjeniţi, artiştii au făcut apelul formule de artă mai moderne. La expoziţia din 1898, deschisă de societate şi la care au fost invitaţi şi pictori străini, subtitlul de „efect" (*Efecte de lună*, *Efecte de soare*, *Efecte de seară*, *Efecte de dimineaţă*) au proliferat mult tablourile influenţate de impresionismul francez sau münchenez. Lărgindu-şi activitatea culturală, societatea a iniţiat şi organizarea de serate literare, de concerte, iar din 1900, a editat o revistă, *Ileana*, în care sunt promovate, cum era de aşteptat, idei şi forme artistice moderne, însăşi prezentarea grafică a publicaţiei fiind făcută în spirit simbolist, după modelul revistelor străine din zona „Artei 1900".

Una dintre urmările – cu lungă bătaie în timp – a revoltei artiştilor „independenţi" a fost fronda „contra disciplinei şcolii" a elevilor „rebeli" din Şcoala de Belle Arte, adică a acelora care vor forma generaţia de artişti care se vor manifesta plenar la începutul secolului al XX-lea, în condiţii de emancipare aproape totală faţă de preceptele artei academiste.

Dar mişcarea „independenţilor" nu epuizează frământările ce abia urmează să cuprindă viaţa cultural-artistică. Răscrucea de secole coincide şi cu un moment de răscruce în cultura românească. Epoca este una dintre cele mai contradictorii sub aspectul luptelor de idei din spaţiul culturii, literaturii şi artei. Situaţia momentului respectiv se caracterizează printr-o acută nevoie de schimbare. După o lungă perioadă dominată de lupta dintre junimism şi ultimele bastioane ale paşoptismului, în succesiunea căruia se înscriu robusta mişcare socialistă pe baricade îşi fac apariţia forţe şi protagonişti noi. Simplificată, pentru a-i înţelege mai bine motivaţiile şi resorturile, lupta ce se duce acum este aceea dintre curentul naţional şi modernism. De altfel, momentul 1900, înţeles într-o accepţiune lărgită (de la mijlocul anilor 1890 până la începutul Primului Război Mondial) este, în România, aşa-zisul „moment naţional". Cercetătorii fenomenului[285] i-au explicat în mod fundamentat pe baze teoretice motivaţia istorică. Nerealizarea în întregime a revendicărilor formulate de revoluţia burghezo-democratică de la 1848, caracterul ciuntit al reformelor din anii '60 ai secolului al XIX-lea au făcut ca situaţia ţărănimii, adică a clasei celei mai numeroase a ţării (peste 90% din populaţie), să se degradeze simţitor, ea reclamând o rezolvare radicală şi imediată.

Un alt deziderat era, acum după formarea şi succesele remarcabile ale statului român modern, întregirea acestuia statul cu teritoriile din afara graniţei, de unde activizarea pe toate planurile (politic, cultural, literar-artistic) a luptei pentru aducerea Transilvaniei la trupul ţării.

Aceste două deziderate au îmbrăcat, în planul culturii, al literaturii şi al artei, forma unui puternic curent naţional a cărui natură social-romantică a fost, de asemenea, convingător demonstrată de cercetători. Expresia cea mai pregnantă din planul culturii a acestui curent a fost sămănătorismul, caracterizat în deobşte ca un „romantism degradat prin anacronism şi exagerare".

Atât sămănătorismul acest „romantism minor" (O. Densusianu) sau „mic romantism provincial şi rustic" (după expresia lui G. Călinescu), cât şi junimismul căruia îi succede precum şi poporanismul, de altfel, acestuia nefiindu-i străine unele idei socialiste, erau curente agrariene ce exprimau interesele moşierimii şi pe ale micilor producători. Ele blamau capitalismul şi voiau ca ţara noastră să-l ocolească, preconizând pentru România o dezvoltare

„eminamente agrară". De aici, orientarea exclusivă spre etnicism, spre trecutul patriarhal, spre mediul rural, din care scriitorii şi artiştii îşi aleg subiectele, şi tot de aici repulsia pentru oraş ca loc al pierzaniei, al prăbuşirilor, al alienării.

Din păcate, în pofida bunelor lor intenţii, pentru sămănătorişti ca cei mai acerbi, s-a întâmplat uneori că „tradiţia s-a transformat în tradiţionalism, evocarea trecutului istoric, în paseism, compasiunea pentru soarta ţărănimii, într-un misticism ţărănesc care – paradoxal – a eludat tocmai aspectul social al acţiunii, evocarea satului în idealizarea lui, specificul naţional în naţionalism şi şovinism, stăvilirea excesului de traduceri, în sever protecţionism cultural" [286].

În contrast cu curentele agrariene şi în luptă cu ele, se afirmă, în perioada discutată, şi o mişcare modernistă, timidă la început, apoi din ce în ce mai viguroasă în cadrul căreia un contur destul de precizat dobândeşte, cu timpul, curentul simbolist, în artă şi în arhitectură fenomenul mult mai complex căpătând mai târziu denumirea de „Arta 1900".

În expresia sa cea mai pură, simbolismul se afirma în opoziţie flagrantă cu ideologia tradiţionalistă. În opoziţie cu protecţionismul literar (iar prin extensie, şi artistic) al sămănătorismului, simboliştii sunt pentru sincronizarea cu arta apuseană, pentru aderarea la nou, pentru emancipare faţă de formulele fixe, conservatoare ale tradiţiei.

Apărut în Apus, şi dezvoltat în special în Franţa, ca reacţie la situaţia de znădăjduită, instaurată după înfrângerea Comunei şi ca un *mal du siècle* –, stare de spirit depresivă, decadentă – simbolismul ajunge la noi nu ca o plantă exotică, fără bază reală în situaţia social-politică de aici. Dimpotrivă, asemenea unei atmosfere încărcate cu vapori de benzină, care aşteaptă doar scânteia unui trăsnet pentru a cunoaşte deflagraţia, situaţia din România era pregătită pentru receptarea simbolismului, modelele occidentale având tocmai rolul unei scântei. Şi dacă nu era pregătită pentru toate laturile simbolismului, pentru unele era cu siguranţă. De pildă, morbidul, defetismul, dereglarea simţurilor, ca la Rimbaud, nihilismul unui Lautréamont sămănătorismului românesc a cărui notă dominantă este simţul măsurii.

Între cele două largi curente se duce a aprigă luptă de opinii. Protagoniştii încearcă să se delimiteze teoretic, îşi revendică precursori, se legitimează, îşi proclamă principiile, doctrina. Dar una este situaţia din sfera principiilor şi alta cea de pe terenul practicii literar-artistice. Studiată în această optică, tabloul de ansamblu al culturii româneşti de la hotarul celor două secole ne va apărea mult mai complex şi mai contradictoriu.

Ştim, bunăoară, că în pregătirea terenului pentru estetica sămănătoristă un rol important l-a avut revista *Literatură şi artă română* condusă de Nicolae Petraşcu. Această revistă „idei, simţire şi formă" a fost în felul ei o „punte de trecere de la perioada Junimii la cea a *Sămănătorului*" [287], cum constată I.E. Torouţiu, care „aude" în programul ei un „zvon presămănătorist, cosmopolitismul maioresciano-servind ca argument pentru retragerea unora şi lansarea altora" [288]. Cel puţin într-o privinţă, aceea a sprijinirii literaturii şi artei naţionale, tendinţa revistei este categorică, nu fără a lăsa, în termeni ambigui, o deschidere şi spre posibilitatea unor înnoiri şi modernizări ale expresiei, cum rezultă chiar din „Cuvântul începător".

Pentru tendinţa naţionalistă revista se va bucura şi de elogiile lui N. Iorga, aşa cum unele concesii făcute de e a spiritului modernist vor suscita rezerve din partea istoricului. Şi pe bună dreptate căci, spre deosebire de *Sămănătorul*, *Literatură şi artă română* manifestă o evidentă apetenţă pentru curentele artistice noi, medaliade aur ce i se decernade către juriul internaţional al Expoziţiei Universale de la Paris, din 1900, fiind o dreaptă răsplată şi o dovadă că revista mergea în pas cu moda. Însăşi coperta ei reprezentând o căţuie de formă neoclasică, dar din care se înalţă nişte flăcări stilizate în curbilinii ce trimit la graficade tip Sezession-Art Nouveau, distonează flagrant cu coperta *Sămănătorului* – a „modestei reviste în alb veşmânt de mironosiţă, fără chenar şi fără ornamente" – cum o vede cu caldă tandreţe Iorga, în amintirile sale [289].

Receptivitatea faţă de modernism evidentă la *Literatură şi artă română* ne apare şi mai de necontestat când ţinem seama că în paginile revistei au colaborat frecvent poeţi moderniştica Ştefan Petică, Dimitrie

Anghel, Şt. O. Iosif, măcarcă este de observat că aceştia nu lipsesc nici din paginile *Sămănătorului* şi ale publicaţiilor sămănătoriste (*Luceafărul*, *Făt Frumos*), dar aici fără a fi pe placul spiritului rector al lui Iorga. Şi exemple de abatere de la preceptele de esenţă sămănătoristă admise în cercul revistei sunt numeroase. Un Marin Simionescu Râmniceanu, un Virgil Cioflec, un Octavian Tăslăuanu prezenţi în paginile *Luceafărului* ies nu o dată din rânduri pentru a ne surprinde cu păreri contrare spiritului sămănătorist. Un lucru este sigur. Disciplina la care protagoniştii sunt chemaţi să se supună este adesea încălcată. În efervescenţa care caracterizează tumultuoasa viaţă culturală a epocii, în care grupările se încheagă şi se dezagregă cu repeziciune, în care ziarele şi revistele apar şi dispar uneori după o existenţă de efemeridă, în care nevoia de autodepăşire, de delimitare, de legitimare se manifestă în revendicarea de precursori, în proclamări de principii, cu tot cortegiul de apostrofări şi invective, de arguţie şi intoleranţă verbală, vedem cătrecerile dintr-o tabără în alta vin sătul bure tot timpul tabloul simplist sugerat al unui câmp de bătaie cu combatanţi aliniaţi pe două rânduri.

În ciuda pasiunilor, a polemicii duse în afara ideologiei literar-artistice, în ciuda a ceea ce s-a putut numi *une querelle de mots*, în practică, adică în creaţia de zi cu zi, extremismele s-au atenuat, opozanţii au convieţuit, opiniile lor s-au întrepătruns pentru că, de fapt, n-au existat un tradiţionalism pur şi nici un modernism pur. Ambele aceste entităţi pot fi surprinse în opera unora şi aceloraşi literaţi şi artişti, dar, fireşte, în doze diferite. Şi precum artişti ca Petraşcu, Şt. Popescu, Ip. Strâmbulescu, K. Loghi, C. Artachino executau opere care conveneau cum nu se putea mai bine adepţilor tradiţionalismului; tot aşa aceiaşi artişti erau în căutarea unor forme de expresie noi, iar uneori şi a unei tematici noi pe care o împrumută din mediile moderniste, în speţă simboliste.

Departe de ci de a fi ireconciliabili cum s-ar fi părut, judecând după polemicile dintre opozanţi, termenii modern şi tradiţional puteau fi împăcaţi. Încearcă să-i împace pe plan teoretic un spirit lucid şi mobil ca Ştefan Petică şi aveau s-o facă în practica artistică, fără morgă teoretică, Luchian, Petraşcu, Ressu şi alţii. Înţelegând imperativul „momentului naţional" în artă ca pe un dat obiectiv, poetul „fecioarelor în alb" refuza totuşi să vadă în năvala impetuoasă a tendinţelor moderniste un fenomen de decadenţă. Ce era de distins în literatura, ca şi în arta românească a momentului 1900 era o criză de expresie ce intervenise după epuizarea şi bagatelizarea prin pastişă a formulelor ce se dovediseră atât de tiranic obsedante, practicate de Eminescu în poezie şi de Grigorescu în pictură. Dacă, aşa cum am văzut, exista o necesitate reală de a afirma valorile naţionale, nu mai puţin obiectivă era necesitatea de a găsi o expresie nouă pentru o realitate psihică nouă şi de a sincroniza viaţa noastră artistico-literară cu cea europeană. Or, spirit european, care „face sistematic şi consecvent profesie de credinţă modernistă" şi care „ca structură problematică [...] dă ceadintâi definiţie românească a ipostazei moderne a sufletului uman"[290], Ştefan Petică a înţeles că ar fi greşit să ne cantonăm, ca sămănătoriştii, în etnicism exclusivist, în autohtonism agrar şi în idilism cu iz patriarhal. Tocmai de aceea el a optat pentru o sinteză între „tehnica maestrită la care s-a ajuns în străinătate şi cultul pentru sufletul românesc"[291].

Pe o poziţie similară cu a lui Petică se situa şi Ovid Densusianu când încerca să demonstreze necesitatea „descătuşării de formele rigide tradiţionaliste, abordând noi sensuri şi semnificaţii"[292].

Unii pictori vor capta şi ei din zbor, poate în mod obscur la început, apoi din ce în ce mai clar, ideea unor asemenea necesităţi şi vor milita în practica artistică pentru compatibilitatea dintre modern şi tradiţional, pentru adoptarea unor formule artistice noi, pentru împrospătarea limbajului, expresiei, pentru abordarea unor universuri noi, de pildă cel burghez, urban, intelectual, nu numai cel ţărănesc la care se limitau tradiţionaliştii.

În primul rând, simt şi ei, asemenea multor scriitori, nevoia de schimbare. Aşa cum în literatură, spiritele mobile, mai puţin obediente faţă de tradiţie, încearcă să găsească unele căi noi spre a putea ieşi din umbra lui Eminescu, în artă se conturează, de asemenea, o reacţie nu numai la academismul oficial mortificat în forme rigide, dar şi la idilismul edulcorat şi fad cu temeluate din viaţa ţăranului, practicat de epigonii lui Grigorescu într-un spirit mărturisit sămănătorist.

CONSTANTIN ARTACHINO
Peisaj cu case

În afară de impresionism care se insinuează odată cu pictura *plein air* - istă în opera multor pictori începând cu Grigorescu, Andreescu, Luchian, Vermont, Verona şi alţii, curentul modernist care tinde să se impună în creaţia pictorilor din jurul anului 1900 este simbolismul, stimulat de cel literar, dar şi de experienţele artiştilor apuseni.

Cum se ştie, simbolismului în pictură nu i s-a determinat niciodată cu precizie – cum s-a putut proceda în literatură – sfera de cuprindere. Cel mai aproape de ţintă termenul s-a aflat când a vizat arta ce ţinea de variaţiile stilului 1900, adică de Art Nouveau, Sezession, Modern Style, Mir iskusstva, suprapunerea de noţiuni făcându-se aproape perfect numai când referirea s-a făcut la grupul Nabis. Dar dacă în plan european, simbolismul, dilatându-şi mult sfera, îmbrăţişează de regulă, total sau parţial, creaţia unor pictori ca Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon, Pierre Bonnard, Maurice Denis, Edouard Vuillard, Emil Bernard, Paul Sérusier, Paul Gauguin, Gustav Klimt, Ferdinand Hodler, Arnold Böcklin, Paul Ranson, Max Klinger, Frantz Stuck, Edward Burne-Jones, Mihail Vrubel, Viktor Borisov-Musatov, Kuzma Petrov-Vodkin şi mulţi alţii, istoria artei româneşti poate şi ea opera fără dificultate o arondare la acest curent în care s-ar vedea incluşi, cel puţin în faza de începuta activităţiilor, Luchian, Vermont, Kimon Loghi, Artachino, Ip. Strâmbu, Şt. Popescu, Pallady, Petraşcu, Cecilia Cuţescu-Storck, Apcar Baltazar, Aurel Popp şi chiar sculptori ca Paciurea şi Brâncuşi. Depinde însă şi de ce înţelegem prin simbolism, ştiut fiind că se disting două direcţii în simbolismul literar românesc: una din care fac parte aşa-zişii „artişti proletariculţi" – poeţi măcinaţi de ftizie şi de mizerie, nutrind melancolii şi obsesii compensatorii, cuprinşi adesea de revoltă şi căzuţi de regulă pradă dezamăgirilor, scepticismului. La aceştia, simbolismul, identificându-se cu „răul sfârşitului de veac", poate să însemne şi un sentiment de dezagregare, de disoluţie, de prăbuşire. Termenul de „decadenţă" parea căpătă în acest caz justificare, mai ales când, după ce a avut voluptatea prăbuşirii, artistul sau poetul respectiv recurge la erzaţuri caezoterismul, ocultismul şi bizareriile de tot felul. Cealaltă direcţie desemnează în schimb, un simbolism fără drame şi zbucium, fără angoase, ai cărui protagonişti nu cunosc dipsuri materiale şi au o

sănătatea cenu le face grijii. Aceştia sprede osebire de un Petică, de un Iuliu Cezar Săvescu, de un Traian Demetrescu (care ilustrează prima categorie) sunt înclinaţi „să privească viaţa dintr-un unghi contemplativ […]; ei manifestă înclinări estetizante, adesea de delectare gratuită, nu rareori hedonistă. De aceea ei vor fi receptivi îndeosebi pentru atmosfera de *fêtegalante* […], gustând din simbolism în special decorurile şi atitudinile de rafinament, emotivitatea subţire…"[293]. Tocmai spre această latură înclină majoritatea pictorilor.

Au loc în epocă mai multe desprinderi de trecut, mai multe renunţări, „ieşiri" – cum li s-a spus –, „depăşiri sau „uitări", ca să folosim termenul găsit pentru fenomenul respectiv de Andrei Pleşu, „Ieşirea" din academism „uitarea" acestuia am văzut că avuse se loc mai de mult. Grigorescu fuse se primul „uituc". În literatură, primul care „ieşise" din romantism fuse se Macedonski pe care-l urmează Petică, Anghel, Goga, Arghezi. Operaţia s-a dovedit a nevoioasă. La un Petică mai găsim versuri care sună eminescian. Nici pictorii nu „ies" uşor din romantism. Petraşcu este un exemplu. Destul de anevoioasă fost şi depăşirea impresionismului, „ieşirea" din acest curent, înfăptuită în Franţa de Cézanne, de Van Gogh, de Gauguin, iar în Rusia de Serov, de Vrubel, de Borisov-Musatov şi de alţii, a fost înfăptuită în arta românească îndeosebi de Luchian, de Petraşcu şi de Pallady, primii doi pornind de la Grigorescu de care au reuşit în să să se desprindă şi să se plaseze pe orbitele picturii moderne fiecare de o manieră cu totul originală.

Mişcarea pentru înviorarea şi înnoirea activităţii de creaţie a îmbrăcat şi de astă dată forme organizatorice. Avem în vedere întemeierea societăţii Tinerimea Artistică, organizaţie ce va întruni forţele cele mai viabile ale obştii artistice.

Ideea întemeierii unei societăţi în stare să revigoreze activitatea artistică, scoţând-o din starea de criză în care recăzuse după să cumbarea Societăţii Ileana, au avut-o un grup de tineri din colonia românilor aflaţi la studii în Europa. Lungile şi aprinsele discuţii din cafenelele pariziene, printre care vestita Closerie de lilas, unde s-a zămislit visul tinerilor de a se uni într-o societate profesională sunt evocate nostalgic de Virgil Cioflec, scriitor şi colecţionar bogat care a fost martor la dezbateri. „Din aceste întâlniri – scrie el –, unde vorbea mai multă şi literatură, din asemănarea de vederi, dintr-o mare prietenie şi mai ales din aprinsa dorinţă de a folosi ţării s-a născut ideea fondării unei societăţi de arte, cu menirea de a crea în ţara românească un curent sănătos cu adevărat artistic. La început patru, mai pe urmă şase şi mai târziu opt pictori caută şi găsesc calea ceamai potrivită pentru întemeierea ei. Egalitatea în drepturi fiind luată ca temelie, redactarea statutelor era numai o formalitate – Societatea Tinerimea Artistică de fapt exista"[294]. În adevăr, întorşi în ţară, patru tineri – Ştefan Popescu, Gheorghe Petraşcu, polit Strâmbu şi Kimon Loghi –, cărora li se alătură un sculptor, Frederic Storck, şi trei pictori mai vârstnici din fostul grup al artiştilor „independenţi" – Luchian, Vermont şi Artachino – au pus bazele noii grupări la 3 decembrie 1901 pentru ca, anul următor, să organizeze prima expoziţie. Ulterior, cu unele intermitenţe, în timpul Primului Război Mondial, societatea a patronat expoziţii în fiecare an, prelungindu-şi existenţa până în anul 1947. În acest timp, ea şi-a deschis largi porţile, a primit constant noi artişti, a organizat expoziţii cu participare internaţională, trimiţând, la rându-i, expoziţii peste hotare (la Atena, la München).

Din punctul de vedere al orientării, nu se poate spune că în cadrul Tinerimii Artistice s-a asigurat unanimitatea de vederi sau măcar o omogenitate relativă. Cu un program prea puţin sau deloc articulat din punct de vedere ideologic şi estetic, cu o compoziţie eterogenă şi cu o evoluţie sinuoasă, şi nici calitativ Tinerimea nu poate fi considerată ca un grup compact, iar după 1918, când la Iaşi se întemeiază o nouă societate – Arta Română – începe să se vorbească tot mai des despre caducitatea, despre îmbătrânirea Tinerimii şi al unei care ai tot mai mult poziţii retrograde, mai ales că poziţiile îi sunt tot mai apropiate de celeoficiale, fapt explicabil şi prin participarea în expoziţii a unor membri ai familiei regale.

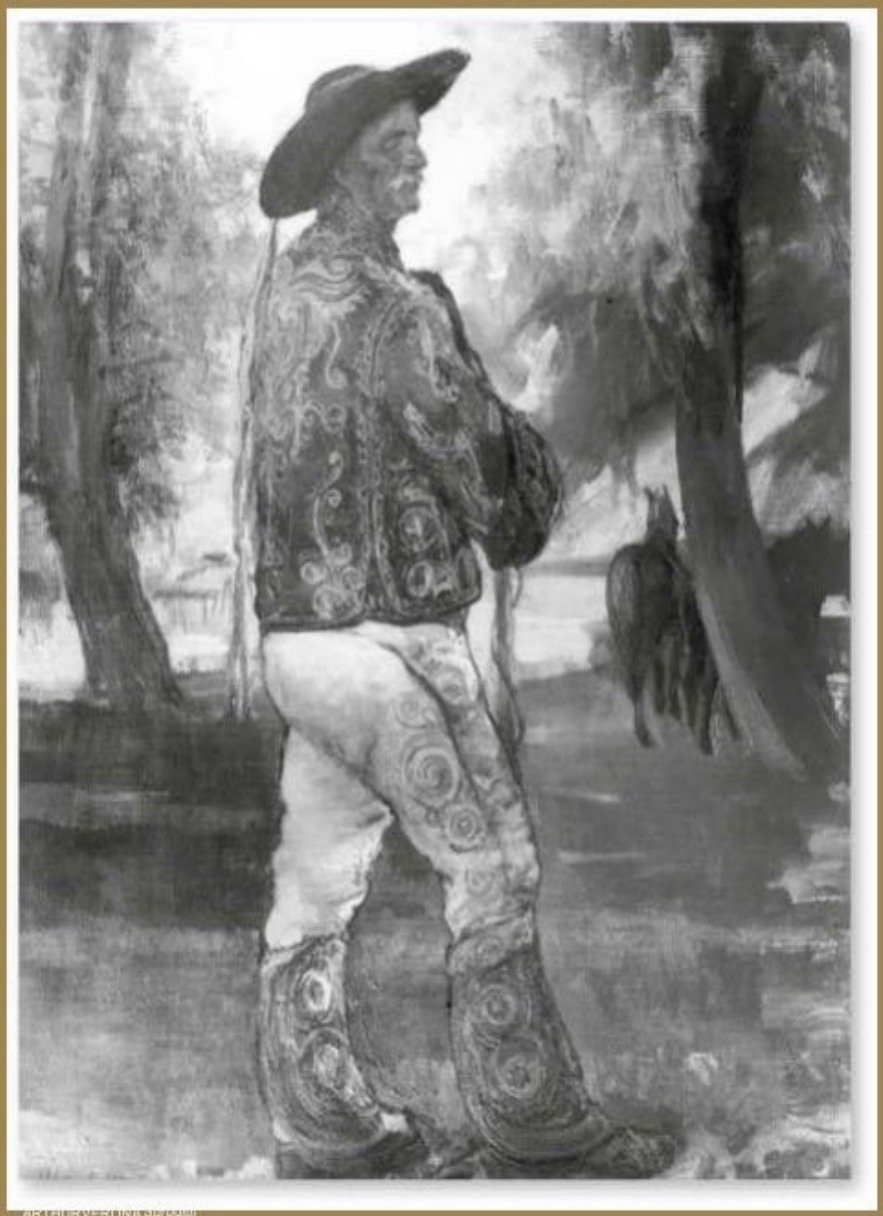
Fascinaţi de farmecul exterior al picturii lui Grigorescu din ultima sa fază de creaţie, mai mulţi pictori au glosat pe tema ţărănească cântecele şi aspectele ei superficiale şi nesemnificative, dacă nu chiar false, până la suprasaturare.

ARTHUR VERONA, *Iarna. Biserica din Herţa*

Un pictor postgrigoresciatipic, orbit în maremăsură de o lumină trandafirie de chermeză nesfârşită, difuzată asupra satului românesc pe care îl vede ca pe un Eden cu pajişti însorite, cu locuitorii pururea fericiţi îmbrăcaţi în dalbe veşminte, a fost Arthur Garguromin Verona (1868–1946). În primul deceniu al secolului el se bucura de o largă autoritate atât în rândul publicului, cât şi printre confraţi. Ne convingde acest adevăr cronicile unui artist şi critic exigent ca Apcar Baltazar care are constant cuvinte de laudă pentru mai vârstnicul său confrate. Analizându-i lucrările *Cosaşii* şi *La treierat*, criticul pune în evidenţă, calităţile de colorist ale artistului, acest neîntrecut virtuoz de la care mulţi dintre artiştii noştri ar putea să înveţe multe".

Foarte onorabilă la începutul secolului, imaginea lui Verona în conştiinţa publicului şi a criticii s-a deteriorat grav ulterior, în special după răscoalele din 1907 când vălul de reverie aruncat de artist asupra realităţii satului românesc a început să se destrame. Afirmarea unei pleiade de artişti în frunte cu Luchian, Petraşcu, Steriadi, Ressu de autentică valoare, sprijiniţi de condeie ca ale lui Arghezi, Th. Cornel, Adrian Maniu, N.D. Cocea etc., a pus în umbră meritele lui Verona. Aceeaşi soartă au avut-o şi alţi pictori agreaţi de oficialitate şi condamnaţi mai târziu de critica de artă ca false glorii, reduse la proporţii modeste în ierarhia cristalizată cu timpul în istoria artei româneşti moderne. În această situaţie am văzut că s-a aflat G.D. Mirea. I-au urmat Verona, Hipolit Strâmbu, Artachino, Kimon Loghi, Costin Petrescu şi alţii, coborâţi de mult la cote mai modeste în aprecierile criticii de specialitate.

Pe urmele lui Grigorescu, la propriu căci picteazăla Barbizon şi în pădurea Fontainebleau, dar şi la figurat căci expune lucrări precum *Ciobănaş din Prahova*, *Ţiganca cucrin*, *Apus de soare*, *Dealuri*, *Fată cântând*, subiecte tratate într-un vădit spirit grigoresciano păşeşte şi Constantin Artachino (1871–1954). Cu studii solide în străinătate, la Paris, dar călătorind şi în Anglia,



caşi în Italia, Artachinoîşi diversifică nu numai surselede inspiraţie, ci şi mijloacelede expresie încât înregistrează succese notabileîn epocă, trecând printre pictorii apreciaţi, alături de Luchian, el îndeplinind şi un rol proeminentîn organizarea vieţii artistice ca membru activîn societăţilemenţionate precum şi în învăţământul de artă, ca profesor de desen şi pictură la Şcoala de Belle Artedin Bucureştiîntre 1920–1935.

Mai bine de trei decenii va ocupa un post de profesor la această şcoală şi Ipolit Strâmbu sau Strâmbulescu, cum va semna de la un timp (1871–1934), membru fondator al Tinerimii Artistice şi admirator fervent al lui Grigorescu de la care împrumută subiecte, manieră şi chiar tehnică (*Ciobancuoile, Ciobăneşul, Ţărancă* etc.). Admiraţia pentru maestrul de la Câmpina nu-l împiedică însă ca, după 1910, să se orienteze şi spre alte orizonturi artistice. Îl atrag îndeosebi tehnica impresionismului şi experienţele luministice ale acestui curent, pe care le aplică pertinent. Totodată, îşi extinde şi repertoriul tematic anexând subiecte specifice picturii de gen din universul citadin. Îl încurajează pe această cale şi Apcar Baltazar care, apreciindu-i lucrările de acest gen, găseşte că „n-ar face un sacrilegiu dacă cât de odată şi-ar întoarce privirile şi spre altă muză, în locul ind – pentru ca să întrebuinţăm un termen consacrat de o recentă polemică literară – muza de la ţeară, cu muza de la oraş" [295]. Recepţionând sfatul, Ip. Strâmbu începe să creeze tablouri ca *Femeie cosând*, *Profil*, *La ceai*, *Efect de lampă*, *La curăţat caise*, *La lucru în grădină* în care scoate efecte de *pleinair* apropiate de cele impresioniste, în care ştie să redea lumina cernută prin frunziş şi reflexele ei pe chipuri. Başi în unele compoziţii, cum ar fi *Luptalui Iacob cu îngerul* pictorul se arată foarte modern, trimiţându-ne, *tous proportion gardés*, cu gândul la tabloul pe aceeaşi temă al lui Gauguin.

Parcă vrând să ilustreze însăşi chintesenţa Tinerimii Artistice la care a început să expună încă de la a doua expoziţie a ei, Alexandru Satmari (1871–1933) a creat o operă eclectică denotând nu atât lipsa de personalitate a autorului, cât un fel de neastâmpăr, de nestatornicie ce l schimbându-şi de s maniera.

La Nicolae Vermont (1866–1932) mai întâlnim o asemenea înclinaţie spre schimbare. Şi el şi-a început

HIPOLIT STRÂMBU
Două prietene

carierat ot sub semnul obedienţei faţă de Grigorescu. Dar componenta „sămănătoristă" l imprimată de această orientare este în curând diminuată în favoarea unei tematici cimic-burgheze influenţate de pictura de gen sentimentalistă le facturăm ünchenează. L-am menţionat deja pe acest pictor ca autor al unor tablouri de rezonanţă socială (*Doi grevişti*, *Coşarul*, *Emigranţii*). O altă faţetă ni-l înfăţişează ca pictor de compoziţii religioase. Nu misticismul, ci nevoia de morală îl îndeamnă să se adreseze Vechiului şi Noului Testament care-i inspiră lucrări

NICOLAE VERMONT,
În familie

NICOLAE VERMONT, *Grevişti*

ca *Judecata lui Solomon*, *Viziunea lui Isaia*, *Învierea fiicei lui Iair*, *Învierea lui Lazăr*, *Drumul pe Golgota*, *Învierea lui Iisus* şi multe altele pentru realizarea cărora apelează la vocaţia sa de pictor de istorie, ipostază în care a creat câteva pânze cum sunt *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia* şi *Judecata lui Ştrol Leurdean*. Este aceasta parte ce-l ţine pe Vermont strâns legat de tradiţie. Mai există însă o parte a creaţiei sale unde-l aflăm pe artistul dornic de înnoire. Peisaje rustice, dar şi citadine, porturi, târguri, dar şi Veneţia la un moment dat, apoi scene de interior cu personaje din anturajul familiei constituie laturamodernă a casă zicem aşa a lui Vermont. Lecţia impresionismului a celui german, de tip Liebermann se vede este aici bine însuşită şi, alături de Verona, de Ipolit Strâmbu şi chiar de Luchian (în câteva tablouri), Vermont reprezintă primul val al impresionismului românesc, un impresionism sui-generis departe de cel francez propriu-zis, dar constituind echivalentul în dorinţa artiştilor în cauză de a se lăsa seduşi de efectele jocului subtil dintre formă, lumină, atmosferă.

NICOLAE VERMONT, *Coşar*

Grevată de prejudecăţi academiste într-o măsură şi mai mare decât o constatăm la Vermont este şi opera lui Costin Petrescu (1872–1954). Stadiul de completare a studiilor în străinătate nu pare-l fi afectat prea mult pe acest pictor în sensul convertirii sale la experimentele artei moderne. Dimpotrivă, provenind dintr-o familie de zugravi de biserici şi rămas credincios tehnicii profesate de aceştia, aceea a frescei, a fost el cel care s-a impus la un moment dat în faţa francezilor publicând în 1931 un tratat de specialitate – *L'art de la fresque* – şi executând în oraşul Lyon, în tehnica frescei, o mare pictură murală cu tema *În atelierul unui ţesător lyonez*, merite pentru care guvernul francez i-a acordat ordinul Legiunea de Onoare şi Les Palmes Académiques.

COSTIN PETRESCU. *Scenă din fresca de la Ateneul Român*

În ţară, dacă s-a impus prin ceva, apoi n-a făcut-o prin portretele şi lucrările de gen destul de searbede şi desuete ca tehnică şi concepţie, ci prin pictura monumentală cu tematică istorică. El a evocat sub forma picturii de aparat, într-o manieră somptuoasă, în care accentul este pus pe recuzită, imaginile unor voievozi ca *Ştefan cel Mare* şi *Mihai Viteazul*, tablouri copleşite de abuzul de aur. Opera capitală a artistului este fresca ce decorează pereţii circular ai sălii de concerte a Ateneului Român din Bucureşti. Terminată în 1937, după patru ani de muncă, această frescă de 75 m lungime şi 3 m înălţime reprezintă istoria poporului român de la origini până în contemporaneitate. Compoziţia este împărţită în 25 de episoade ce corespund celor mai importante etape din istoria naţională, având în centru figurile marilor voievozi (Mircea, Iancu de Hunedoara, Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, Vasile Lupu, Brâncoveanu, Cantemir) şi revoluţionarii (Horia, Cloşca, Crişan, Tudor Vladimirescu, Avram Iancu, A.I. Cuza). De notat că episoadele nu sunt strict delimitate, ci decurgunul din altul într-un mod firesc, pictorul dând dovadă de multă dibăcie în asamblarea lor fără cezură, într-un flux compact şi continuu.

Spre deosebire de Costin Petrescu, la o înţelegere adecvată a specificului picturii murale ajunge Olga Greceanu (1890–1978). Deşi nu practică decât sporadic frescatradiţională (aplicarea culorilor peste tencuiala umedă), ci adoptă o tehnică învăţată de la pictorul muralist italian Bertoli, numită *stereocromie*, care constă din aşternerea culorilor pe o tencuială uscată, alcătuită din nisip şi var în proporţii egale, fixarea pigmenţilor făcându-se cu silicat de sodiu, Olga Greceanu îşi concepe compoziţiile murale într-o viziune apropiată de aceea a monumentaliştilor medievali. Dar, cum declara ea însăşi, nu o satisfăceau întru totul nici frescabizantină, nici pictura murală renascentistă şi nici ceabarocă. Doar Giotto şi Lorenzetti răspundeau într-o mare măsură de aluluiei.

În practică, ea realizează o pictură destul de aplatizată, care ignoră perspectiva şi sugerează doar vag volumele. Statismul, hieratismul, uneori chiar rigiditatea atitudinii personajelor conferă un aer arhaic şi un caracter pronunţat decorativ compoziţiilor. Ceea ce se potriveşte foarte bine cu subiectele istorice abordate de pictoriţă. Menţionăm dintre operele realizate de-a lungul anilor compoziţiile murale de la mănăstirea Antim din Bucureşti, de la Institutul de Arhitectură, acestea înfăţişând *Voievoziictitori ai Bucureştiului* şi *Legenda meşterului Manole* (1937), de pe faţada Institutului de Istorie N. Iorga (1942), de la cula Greceanu din Mălăreşti, panourile pentru Expoziţia Universală de la New York (1939). E de notat că, adresându-se trecutului, Olga Greceanu n-a evocat istoria politică sau militară, ci pe cea culturală, pe ea interesând-o

COSTIN PETRESCU,
Scenă din fresca de la Ateneul Român

„implicaţiile spirituale ale conflictului, partea sufletească"[296]. Sub acest aspect creaţia lui distonează flagrant cu opera pictorului Stoica D. (1887–1956) care, consacrându-se în cea mai mare parte picturii istorice, s-a oprit tocmai asupra scenelor de luptă. Încurajat de Nicolae Iorga căruia i-a solicitat frontispicii şi ilustraţii pentru revista *Neamul românesc*, *Floarea darurilor*, *Sămănătorul* şi pentru diverse cărţi ale sale[297], D. Stoica a evocat cu mijloacele picturii bataliste principalele fapte de arme ale românilor începând cu *Moartea lui Decebal* continuând cu *Lupta lui Ştefan cel Mare cu tătarii la Valea Albă*, *Stejarul din Borzeşti*, *Ştefan cel Mare şi Vrâncioaia*, *Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia* etc. şi sfârşind cu epopeea de la Mărăşeşti-Oituz.

Sunt toate acestea opere necesare oricărei culturi, firească, dar prin limbajul lor revolut nu-şi află locul pe talvegul curentului, ci, ca un fenomen de remanenţă ele se potrivesc mai bine într-un muzeu militar sau de istorie decât într-unul de artă.

Adevărată pionieră în arta românească a fost într-o vreme când femeilor nu îmbrăţişau cariera artistică, Cecilia Cuţescu-Storck (1879–1969) a fost o deschizătoare de drum în pictura monumentală modernă. Perseverenţa şi tenacitatea cu care a abordat mari compoziţii decorative, lucrând în condiţiile grele pe care le presupune acoperirea unor mari suprafeţe ce necesită schele, pot fi întâlnite destul de rar şi la bărbaţi. Să evocăm în acest sens lupta titanică dusă de Michelangelo suit pe schele în Capela Sixtină. Păstrând proporţiile, tocmai asemenea exemple ne vin în minte când evaluăm măsura măreaţă compoziţie înfăţişând *Istoria neamului românesc* pe unul dintre pereţii aulei de la Academia de Studii Economice din Bucureşti, realizată în 1934. Este vorba despre o lucrare de peste 100 m² cu zeci de personaje desfăşurată în registre suprapuse ce povestesc în ordine descendentă etapele prin care a trecut comerţul de pe vremea vechilor corăbii până la vapoarele din zilele noastre.

O altă lucrare de proporţii a fost realizată de Cecilia Cuţescu-Storck pe plafonul marii săli de festivităţi a palatului regal, cu tema *Apologia artelor româneşti* manieră de lucru fiind aici cea clasică, impusă de însăşi natura personajelor alegorice împrumutate din iconografia Antichităţii. O reuşită ce trebuie menţionată este şi pictura murală pe tema istorică *Petru Cercel şi curtea sa* ce împodobea unul dintre pereţii pavilionului României la Expoziţia internaţională de la Paris din 1937.

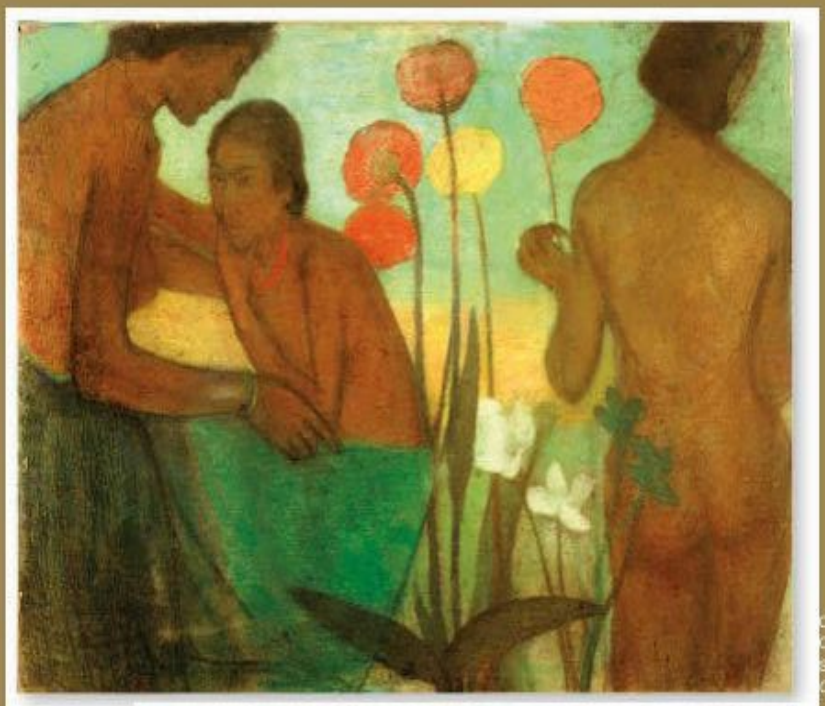
În sfârşit, pentru propria casă din Bucureşti proiectată şi realizată din punct de vedere artistic împreună cu soţul ei, sculptorul Frederic Storck, azi casă-muzeu, pictoriţa a realizat, în tehnica encausticii, mai

CECILIA CUȚESCU-STORCK, *Natură moartă*

CECILIA CUȚESCU-STORCK, *Două surori*

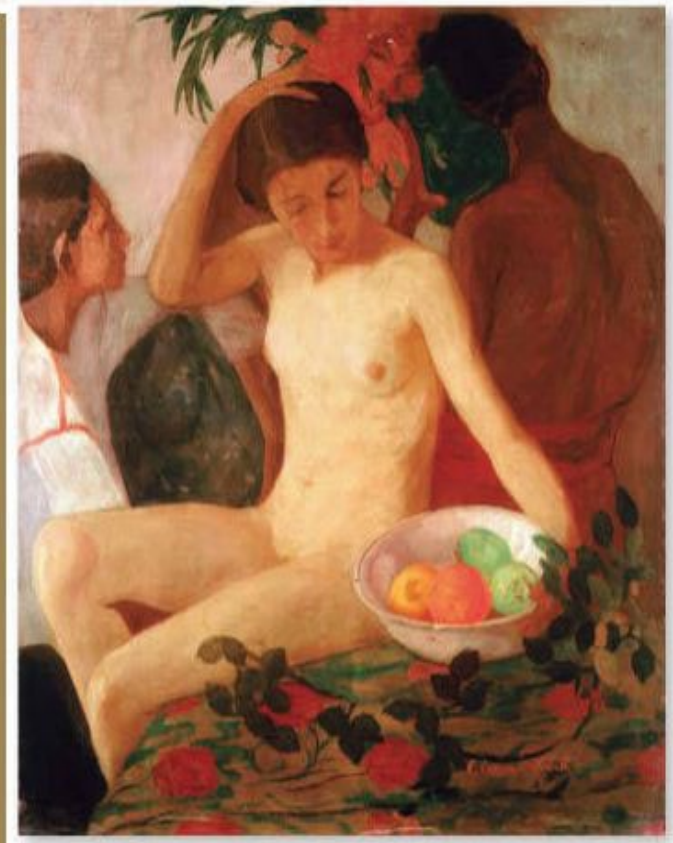
multe picturi murale care acoperă practic, asemeneaunui covor, toți pereții de la parter ai locuinței. Dintre compozițiile se disting aici cele intitulate *Dragoste pământească* și *Dragoste spirituală*, plasate pe fundalul atelierului. Practicând o regresie în timp și ajungând la începuturile creatoare ale Ceciliei Cuțescu-Storck, nu putem să nu facem constatarea că pictura ei monumentală se înrudește îndeaproape cu cea de șevalet caracterizată de asemenea prin decorativism. Un decorativism ce ne duce cu gândul la mișcarea Nabis, la Gauguin, în primul rând, mai ales că și unele motive alese de pictoriță (nuduri de femei primitive pe fundaluri de vegetație exotică), ca și unele sensuri simboliste amintesc de faza tahitiană a artistului francez. Este, oricum, neîndoielnic că artista română plătea dajdie modei simbolismului din literatură și artă care își afla adepți și printre români la începutul secolului al XX-lea, cauna dintre componentele mișcării cunoscute sub numele de „Arta 1900". Pe această linie, Cecilia Cuțescu-Storck nu este singură. Contribuții la simbolismul românesc aduc și alți membri ai Tinerimii Artistice printre care și Șt. Luchian, G. Petrașcu, A. Verona, Șt. Popescu, Kimon Loghi, iar din afara societății amintite, Pallady, Băncilă, Jon Theodorescu-Sion și alții.

Cel mai apropiat de estetica simbolismului însușită prin filiera secesionismului münchenez și cel mai statornic adept al acestui curent la noi a fost Kimon Loghi (1873–1952). După ce a studiat la München



CECILIA CUȚESCU-STORCK, *Compoziție*

CECILIA CUȚESCU-STORCK, *Compoziție*



KIMON LOGHI, *Zâna lacului*

cu Franz von Stuck, fiind şi premiat pentru tabloul *Orientală*, a stat o vreme la Paris asimilând şi unele influenţe Art Nouveau. Pentru idilismul picturii lui, considerată siropoasă, fadă, manieristă, artistul a fost blamat de critica de artă de după Primul Război Mondial şi valoarea sa vehement contestată. Privită însă în contextul epocii şi raportată la ceea ce făceau atunci şi alţi pictori, mai târziu respectaţi drept clasici ai artei româneşti, opera lui Kimon Loghi se cuvine a fi parţial reconsiderată. Dintre motivele ce justifică o asemenea atitudine ar fi de luat în seamă caracterul ei foarte reprezentativ, exponenţial pentru gustul epocii, fie acest gust chiar uşor viciat, dar nu numai la noi, ci şi în alte ţări din Europa, în cadrul acelui fenomen de kitsch larg răspândit, care contamina arii întinse ale creaţiei. În orice caz, între un tablou precum cel pictat de Petraşcu ca o ilustraţie la „Scrisoarea a IV-a" de Eminescu şi tabloul *A fost odată* de Kimon Loghi nu sunt deosebiri de viziune. „Castelul singuratic", lacul, lebedele (motiv specific simbolist) sunt elemente comune ce plasează cele două opere în atmosfera feerică hodlerian-böckliniană a sezessionismului. Diferenţa dintre cei doi artişti constă însă în aceea că, în timp ce Petraşcu, ca şi Pallady sau Luchian, renunţă la o asemenea viziune, K. Loghi va stărui în a imagina compoziţii facile cu zâne, cu plante exotice (*Cascada*) măcar că, din punct de vedere al măiestriei tehnice, el vădeşte o bună pregătire, iar din când în când izbuteşte să dea şi opere de autentică valoare, cum este *Portretul lui Virgil Cioflec*.

KIMON LOGHI, *Cascada*

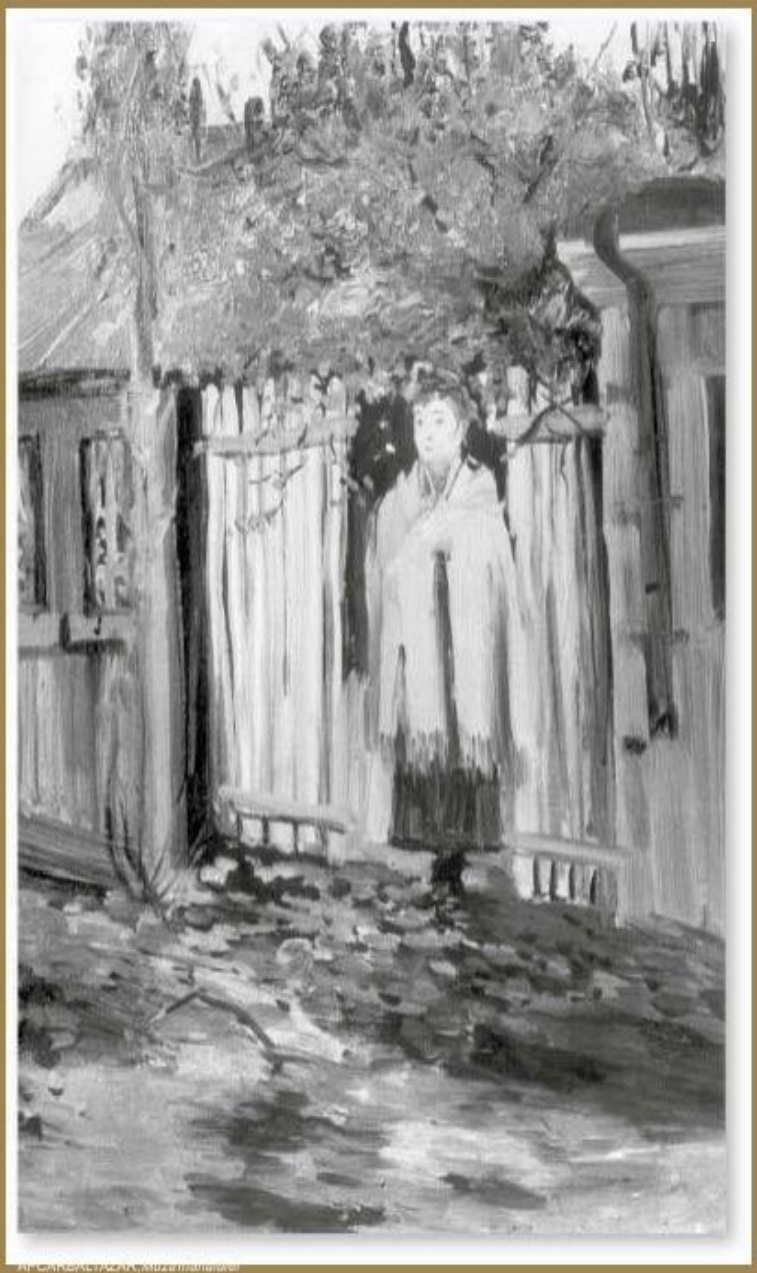
Simbolismul constatat în opera câtorva artişti români este doar o componentă a „Artei 1900". Acest larg curent cu multiplele lui variaţii (Art Nouveau,

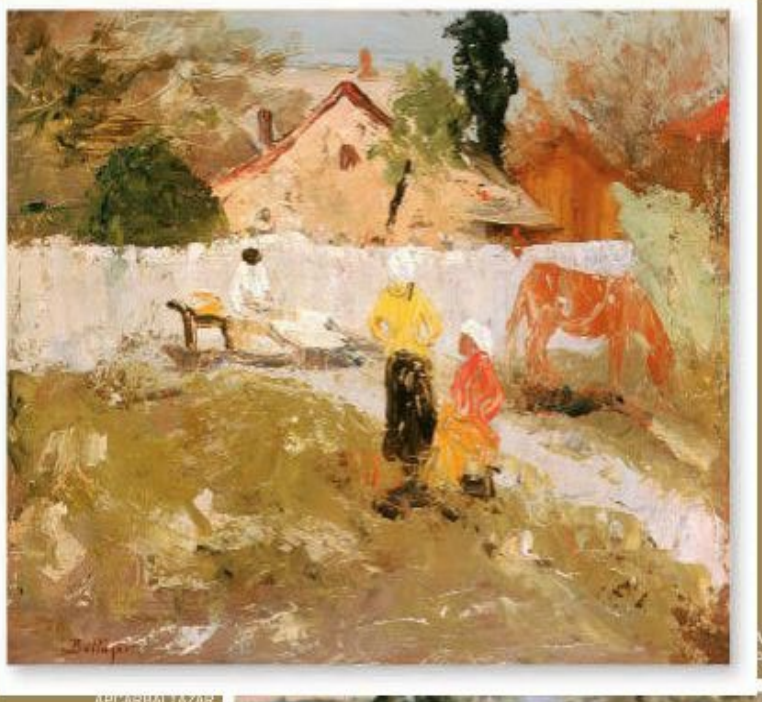
Jugendstil, Modern Style etc.) s-a manifestat şi în arta românească în mod diferenţiat de la artist la artist. Este foarte anevoios să decelezi cu precizie ce aparţine „Artei 1900" de ceea ce caracteristicile acesteia se interferează de regulă cu altele trăsături proprii altor curente. Semnele distinctive ale sezessionismului şi Art Nouveau-ului apar practic în toate artele, în toate genurile, elocvent amânând deopotrivă pictura cu tematică socială (la Aurel Popp, Tonitza şi Băncilă) şi pictura de gen mic-burgheză (la Vermont, Hipolit Strâmbu sau Kimon Loghi); pe ceea influenţată de Jugendstilul lui Costin Petrescu şi Dimitrie Hârlescu, pe ceea impresionist-divizionistă a lui Mützner şi pe ceea decorativ-bizantină a lui Apcar Baltazar; pe ceea romantic-simbolistă a lui Gh. Petraşcu (la începutul carierei); pe ceea decorativist-simbolistă lui Pallady (în prima fază de creaţie) şi pe ceea cu virtuţi prevalent decorative a Ceciliei Cuţescu-Storck. În modul cel mai strâns este legat de această mişcare Apcar Baltazar (1880–1909), inflexiunile de tip Art Nouveau – Sezession afectând mult mai mult decât episodic opera sa. În cazul lui Baltazar, avem de-a face cu un artist proteic, de solidă cultură generală şi plastică, teoretician şi practician deopotrivă de talentat, cu mari disponibilităţi virtuale pe care doar moartea prematură le-a împiedicat să se materializeze. Deşi restrânsă cantitativ, aşa cum am moştenit-o, opera lui Baltazar respiră multă prospeţime. Lucrările lui, adevărate capete de pod pe noi tărâmuri, ne surprind prin îndrăzneală şi imprevizibil (îndrăzneală în compoziţie, neprevăzut în alegerea subiectelor, originalitate în soluţii). Să privim, de pildă, compoziţia *Capullui Moţocvrem*, cu neaşteptatul unghi din care e luată scena, sau formula inedită, de rară îndrăzneală, a tabloului *Haimanalele* sau scenele din viaţa domestică.

Un exemplu de viziune originală în cadrul picturii de gen îl constituie tabloul lui Baltazar intitulat *Moartea lui Lumânărică* inspirat de o nuvelă a lui Constantin Negruzzi. De proporţii puţin obişnuite în pictura românească de gen (0,97 × 2, 00 m), lucrarea se impune prin câteva particularităţi ce-i conferă un înalt grad de originalitate. În primul rând, alungirea pe orizontală, ea însăşi puţin obişnuită, îi permite artistului să potenţeze la maximum impresia de singurătate în care se petrece drama aumană. Critica adusă tabloului încă de la expunerea lui, în 1907, de către Frederic Storck[298], pentru golurile în compoziţie, critică reluată de Petru Comarnescu[299], nu ni se pare justificată. Compoziţia dobândeşte o mare forţă expresivă tocmai datorită zidului exagerat de lung ce închide perspectiva, izolând scena morţii de locurile unde palpită viaţa. În adevăr, drama se consumă undeva în afara comunităţii, într-un loc retras, pe un maidan, am putea spune, femeia care sezăreşte prin uşa întredeschisă în atitudinea ei de stupoare, nefăcând decât să sublinieze izolarea în care se stinge biet om pribeag. Doar salcia pletoasă ce se apleacă spre această parea participa într-un fel la împlinirea tragicului destin. Pentru a sublinia dramatismul situaţiei, artistul pune în contrast tristeţea scenei cu planul îndepărtat al peisajului din stânga, pictat într-o gamă vie, luminoasă, exultând primăvăratic. Căci, să nu ne grăbim a trage concluzii eronate, Baltazar nu-şi investeşte compoziţia cu note de critică socială, cum s-a spus. Aşa cum o va face mai târziu Topârceanu în „Balada Morţii", pictorul, ca şi autorul nuvelei ce-l inspiră, cugetă (el cu penelul în mână) asupra fenomenului morţii în sine, conotaţiile de ordin social impunându-se ca subiacente.

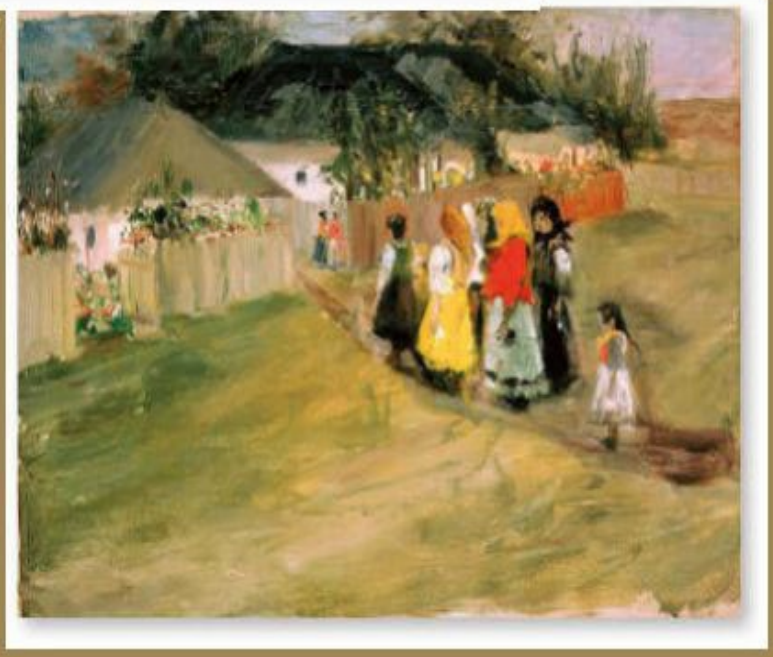
De remarcat, în sfârşit, vigoarea cu care este construită imaginea personajului, în special racursiul îndrăzneţ amintind de pânze celebre precum cea de la Pinacoteca Brera, a lui Mantegna, reprezentându-l pe *Hristos mort*, sau ca *Lecţia de anatomie* a lui Rembrandt. Este în miga lacu care pictorul se străduieşte să reproducă, într-o poziţie dificilă, corpul uman, poate prima şi ultima încercare a sa de a face pe deplin uz de cunoştinţele dobândite în Şcoala de Belle Arte, demonstrându-şi astfel virtuozitatea. Ceea ce-i caracterizează în general pictura va fi în viitor, dimpotrivă, o aparentă neglijare a formei, un dispreţ total pentru precizie, pentru respectarea întocmai a realităţii obiectelor, pentru finisare. Ceea ce au făcut Grigorescu, Andreescu, Luchian şi alţii pentru acreditarea aşa-zisului non-finit, Baltazar a împins mult mai departe. Elaborările lui sunt de regulă foarte sumare, frizând adesea neglijenţa. Aspectul de schiţă îi caracterizează aproape toate peisajele, ca şi majoritatea scenelor de gen, excepţie făcând proiectele de artă decorativă în care primatul liniei îi impune din nou precizie. Linia nu are, în schimb, nici un rol în peisaj şi în scenele de gen unde forma se încheagă mai mult sau mai puţin aproximativ,

AP CARBALLAZAR. Capitán Mejía Prem





APCARBALTAZAR,
Peisajla Herăstrău



APCARBALTAZAR
La sărbi

APCAR BALTAZAR, *Moartea lui Lumânărică*

exclusiv din tuşele de culoare aşternute cu o dezinvoltură ce trădează unul dintre temperamentele cele mai frenetice. Ca demonstraţie propunem comparaţia dintre bine cunoscutul tablou al lui Luchian *Colţ din strada Poverne* şi peisajul *Colţ de grădină* al lui Baltazar, ambele luând cam o tiv curţile propriilor locuinţe ale artiştilor şi având în comun sentimentul de plenară bucurie încarnat într-o luminoasă zi de vară în faţa naturii generos oferite privirii. Şi în unul şi în altul dintre cele două peisaje, ne impresionează abundenţa vegetaţiei şi alternanţa petelor de umbră cu cele luminate de soarele ce străbate prin frunziş. Dar nici diferenţele nu ne pot scăpa: în timp ce tabloul lui Luchian este mai construit, mai articulat, sclaval impresiei şi al temperamentului săufugos, Baltazar ne oferă o natură mai turmentată, o dezordine de un pitoresc străin de orice rigoare compoziţională. Este limpede, că în timp ce Luchian este pe cale de a depăşi principiile estetice ale impresionismului, mai tânărul său confratese lăsa cu voluptate în captivitatea primelor impresii, transformându-le cu francheţe şi spontaneitate în imagine plastică. Este poate acesta tabloul cel mai impresionist din opera lui Baltazar. Pentru că, dacă admitem că există un impresionism românesc – e drept, cu unele derogări de la canoanele considerate obligatorii pentru curentul respectiv –, Baltazar este, pe un anumit segment al parcursului activităţii sale, unul dintre protagonişti. Peisajele sale precum *Copil la fântână*, *La portiţă*, *Copil în soare*, *La marginea apei*, *Cătresat*, *Femeie croşetând*, *Curtea*, *Peisaj la Herăstrău*, *La sârbi*, *În piaţă*, *Sf. Anton*, *La obor*, *La târguit*, unele cu un personaj sau cu mai multe, redau printr-o tehnică liberă şi rapidă nu numai sugestia mişcării, nu numai raporturile juste dintre formă şi atmosferă, ci şi senzaţia de căldură sau de răcoare, în funcţie de orazilei. Aceste procedee, ca şi colorarea umbrelor, ca şi unele încercări de fragmentare a tuşei şi de divizarea tonului îl plasează fără echivoc printre impresioniştii noştri din primul val (alături de Vermont, de Verona, de Luchian) înainte de ci de a se afirma, ca adepţi mai consecvenţi ai curentului, Steriadi, Dărăscu, Mützner, Lucian Grigorescu.

Nu pot fi privite cu totul izolat de experienţa impresionistă a lui Baltazar nici renumitele sale personaje din mahalaua bucureşteană, cu atât mai mult că peisajul folosit drept cadru este tratat cu aceeaşi libertate de penel şi este scăldat în aceeaşi atmosferă luminoasă specifică tehnicii şi esteticii impresioniste.

Ceea ce se cuvine remarcat ca nou în aceste scene de gen este însă intenţia literaturizantă ce le însoţeşte. Pentru că, deşi o asemenea intenţie nu i-a fost străină nici lui Luchian (*Alecu Literatu*, *Birt fără muşterii*, *Vezitu*, *Stane vine iarna* au o asemenea încărcătură literară), interesul lui Baltazar pentru o anumită categorie de personaje – în speţă pentru femeile o anumită condiţie socială, văzute cu un ochi ironic – nu are precedent în pictura românească. Are, în schimb, în literatură. În schiţele lui Caragiale. Măcar şi numai din titlul dat unor astfel de tablouri – *Madam Ionescu cu căţelul*, *Pân-la madam Popescu*, *Muza mahalalei* – ne dăm seama că influenţa marelui comediograf şi satiric şi-a spus fără îndoială cuvântul. Tipologic, prin costumaţie

APCAR BALTAZAR, *Domniţe bizantine*

şi îndeletniciri, toate acestea noftangioaice sunt suratele „Miţelor" şi „Ziţelor" prezentate cu atâta vervă de autorul *Nopţii furtunoase*. De altfel, nici sentimentul cu care Baltazar atacă asemenea subiecte nu diferă de al scriitorului. O ironie fină, îmbinată cu o vădită indulgenţă faţă de mici tare profund omeneşti, în fond, o caldă înţelegere umană, chiar o nedisimulată simpatie – iată nota afectivă dominantă în care sunt tratate aceste originale lucrări de gen. Suntem, la urma urmei, în prezenţa unui univers geografic şi uman care-i este bine cunoscut şi apropiat sufleteşte artistului. Sunt aspecte din mahalaua Silvestrului în care s-a născut şi a trăit, iar personajele pictate îi erau vecine şi poate chiar rude. A vedea în tratarea unor asemenea subiecte nu ştiu ce intenţii de critică socială sau morală, cum s-a încercat, ar fi o exagerare. Am putea vedea mai degrabă o intenţie de critică pe plan estetic. Adică nu o critică a moravurilor, ci una a gustului.

Dar l-am clasificat pe Baltazar printre pictorii ataşaţi strâns de mişcarea numită „Arta 1900". Apartenenţa lui la această sferă cuprinzătoare are loc în domeniile graficii şi artelor decorative precum şi în unele tablouri de viziune simbolistă inspirate de mitologia creştină sau de eposul popular românesc. N-a pictat pe asemenea tememe multe tablouri. Cunoaştem doar două mai importante – *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul* şi *Iisus plângând cetăţile* – ambele expuse în 1909. Efortul lui Baltazar de a se sincroniza cu diversele curente ale „Artei 1900" tocmai în asemenea panouri cu caracter decorativ se vădeşte. Căci, dacă în pictura de gen de factură impresionistă se comportă ca un observator atent al vieţii diurne şi al naturii, iar în compoziţiile istorice ca un savant preocupat să reconstituie în mare şi în amănunt trecutul, în lucrări ca *Sf. Gheorghe* şi *Hristos plângând cetăţile*, Baltazar fuge de banal, de trivialitatea burgheză pentru a plăsmui imagini pe care le vrea sublime, monumentale, în stilul unui Burne Jones, al lui Böklin, Gustave Moreau şi mai cu seamă în stilul lui Puvis de Chavannes pe care îl divinizează, considerându-l un geniu. Îl şi numeşte „divinul", îi admirase decoraţiile murale de la Sorbona şi de la Pantheon şi avea reproduceri după ele, exclamând la adresa lor: „artă superioară, artă simţită, gândită de un cap superior, o fire distinsă"[300].

Dar, ocupându-ne de Baltazar (născut 1880), am anticipat oarecum asupra dezvoltării picturii româneşti, trecând peste începuturile unui pictor mai vârstnic de la care Baltazar a avut de învăţat. Acest

ŞTEFAN LUCHIAN, *Bătaie cu flori la Şosea*

artist este Ştefan Luchian şi el are faima unuia dintre marii fondatori ai picturii româneşti moderne. La un moment dat, aderenţa acestuia la formele decorativiste, cu inflexiuni ale desenului specifice „Artei 1900", este foarte distinct conturată, aşa cum se poate constata în panourile cu latura de sus de formă semicirculară, destinate a decora unele imobile. Linia capricios sinuoasă, uneori în volute, hiperabundenţa florală, ca şi barocul vestimentar şi cel al coafurilor savante al personajelor feminine se reclamă desigur de la „Arta 1900" căreia, printr-o dispoziţie manifestă pentru decorativ, printr-o anumită aplatizare a formelor, printr-un anumit duct al liniei şi, în sfârşit, prin cunoscuta sa propensiune pentru flori, pentru simbolica acestora, Luchian îi va rămâne credincios şi mai târziu. În orice caz, dacă face mabstracţie de unele lucrări – puţine – de la începutul carierei, în care aduce o arecum un omagiu lui Grigorescu, se poate spune că Ştefan Luchian (1868–1916) îşi are obârşia în fenomenul complex al „Artei 1900". Dar, bine înţeles, prin semnificaţia adâncă a operei sale, acest clasic al artei româneşti depăşeşte cu mult limitele curentului respectiv. Istoricii de artă români, mai ales Şirato, şi străini, în frunte cu francezul Jacques Lassaigne, carei-a consacrat o monografie în 1939, sunt de acord că „Luchian aduce în problema expresiei o soluţie ce pare foarte specific românească şi care, în acelaşi timp, fiind autentică şi originală, asumă o valoare generală ce depăşeşte cu mult problema locală a unei ţări" [301].

Semnificaţia majoră de ordin estetica operei lui Luchian o constituie aportul său la depăşirea impresionismului. Luată în consideraţie într-o perspectivă europeană, contribuţia sa se înscrie, în această privinţă, alături de experienţele consumate, fiecare în felul său şi cu consecinţe diferite, de artişti ca Cézanne, Van Gogh sau Gauguin. Ca şi aceştia, Luchian înţelege limitele impresionismului şi-i opune o formulă a saviabilă şi modernă prin care pictura românească este plasată în era post impresionistă chiar înainte de a fi parcurs în tihnă – aşa cum au făcut francezii – întreaga experienţă impresionistă. Primul român care s-a apropiat în mod sensibil de felul impresioniştilor de a interpreta realitatea, dând uneori senzaţia că şi-a însuşit lecţia acestora şi că o aplică, dar fără excese, a fost Grigorescu. După acesta, Andreescu se familiarizase şi el cu metoda impresioniştilor, dar nu se oprise nici el la ea. Cât îl priveşte pe Luchian, cochetarea sa cu mişcarea în frunte a căreia se afla Monet este indubitabilă. Într-un tablou cum este *Ultima cursă de toamnă* s-au văzut chiar influenţe directe din Degas, în timp ce o pânză ca *Bătaie cu flori la Şosea* ne determină să ne gândim la Pissarro. Popasul lui Luchian între aceste coordonate este însă de foarte scurtă durată şi,

ŞTEFAN LUCHIAN, *Ultima cursă de toamnă*

cum arătam, pe rând, apariţia descinde mai degrabă din preocupările decorativiste de tip „Arta 1900", deşi, nu o dată, suntem tentaţi să-l evocăm şi pe Van Gogh, într-atât de patetică este trăirea ce-şi găseşte expresie într-una sau alta dintre lucrările sale. Dar aceasta este o altă problemă. În orice caz, ca odinioară pictorii de la 1848 care racorda pictura românească la estetica academistă, cam mai în urmă Grigorescu, care o racordase la pictura realistă de *plein air*, Luchian se afirmă şi el ca un reformator, ca un deschizător de drum în arta românească, pe care racordat-o spiritului modern al postimpresionismului.

Luând în consideraţie această funcţie de catalizator îndeplinită de Luchian, el ne apare astăzi ca un vizionar. Ceea ce, în parte, a şi fost. Mai mult decât atât, el a fost însă omul timpului său; a fost cel care a găsit răspunsuri cele mai adecvate la problemele puse în acea vreme arte românească aflate la răspântie. Impasul în care se afla de multă vreme academismul, impasul mai recent în care aduseseră pictura epigonii lui Grigorescu, timidele şi, în parte, eşuatele încercări de a găsi o ieşire în căutările de tip Art Nouveau – Sezession sau şi mai timidele căutări ale unui autentic specific naţional nu făceau altceva decât să demonstreze că găsirea unor soluţii viabile este imperios necesară. Or, în perspectivă istorică, forma preconizată şi elaborată cu tot mai multă precizie de Luchian ne apare fi tocmai o astfel de soluţie salutară. Că o asemenea soluţie nu are nimic providenţial în ea iarăşi este un adevăr. În fond, când spunem că Luchian a fost omul timpului său, avem în vedere că el a mers în pas cu vremea, soluţiile propuse fiind în spiritul timpului şi, cum o săvedem, al locului, al spaţiului în care creează. Pentru a putea realiza acest lucru, el a trebuit să dea dovadă de o mare capacitate de receptare faţă de nou şi de discernământ, de măsură. Mai întâi, spiritul său critic şi de opţiune s-a manifestat în raport cu academismul. Deşi a urmat cursurile Şcolii de Artă bucureştene, ade văratele

ŞTEFAN LUCHIAN, *Panou decorativ, proiect*

„lecţii" le lua în afara învăţământului oficial, ceea ce-l îndreptăţea să declare mai târziu că „tot ce ştiu am învăţat de la Grigorescu". Dar am văzut că şi de Grigorescu reuşeşte să se desprindă iar Academia de Arte Frumoase de la München, unde îl aflăm studiind în 1890, nu las să decât palide urme în creaţia sa. Şi atunci, firește, mentorii săi trebuie căutaţi la Paris, unde ajunge în 1891. Dar nici aici nu se lasă înşelat de aparenţe. W. Bouguereau, pe care îl are profesor la Academia Julian nu-i spune nimic cu sarabedele sale pânze. Îi spun, în schimb, multe lucruri muzeele şi frenetica mişcare artistică din capitala Franţei, el având prilejul să fie martor la câteva manifestări de anvergură – „Expoziţia artiştilor independenţi", „Salonul refuzaţilor", retrospectiva Van Gogh fiind doar câteva dintre evenimentele artistice de răsunet din acel timp. Nu încape îndoială că tocmai asemenea evenimente îi dau sugestii şi în spiritul acestora va acţiona după întoarcerea în ţară, atât pe planul ideilor, pe cel organizatoric, când se situează în fruntea grupului de „artişti independenţi", cât şi în planul creaţiei propriu-zise. Dar Luchian înţelege să primească doar sugestii, doar impulsul iniţial pe care i-l dau fenomenele de înnoire din arta franceză. În rest, nici atunci şi nici mai târziu, el nu va deveni rezonatorul altor voci, preferând să vorbească în graiul său. Desprinzându-se de impresionism pe care-l abandonează lăsându-l în grija altor confraţi, Luchian nu aderă nici la celelalte curente ce se impun în primele două decenii ale secolului. Raportat la cubism, la futurism, la fovism, la expresionism, el pare mai degrabă un tradiţionalist. Pentru că, înnoindu-se în raport cu predecesorii şi asimilând cuceriri proprii curentelor postimpresioniste, el nu înţelege să sacrifice nici ceea ce aparţine tradiţiei. Descoperind de pildă, forţa expresivă a culorii fovilor, nu înţelege să sacrifice nici linia, sau învăţând de la Cézanne să reconstruiască forma pe care o pulverizează impresioniştii, nu se arată pregătits-o fărâmiţeze din nou, s-o spargă caleidoscopic spre a o supune analizei, împreună cu cubiştii. Tot aşa, învăţând de la Von Gogh să-şi exprime prin linie şi culoare stările sufleteşti, neliniştile, drama intimă, căci ca destin individual a împărtăşit chinul unor damnaţi ca Lautrec, Van Gogh, Soutine, durerea şi angoasa au i-au smuls strigăte paroxistice de disperare, cala expresionişti. El nu slobozeşte note acute ca aceştia din urmă, iar plânsul, când îl podideşte

ŞTEFAN LUCHIAN, *Femeie în grădină*

câteodată este unul discret, mai mult un geamăt, ca apoi să zâmbească iar, cu ochii în lacrimi.

Ceea ce l-a marcat pe Luchian în acest sens, ceea ce a transmis opereisaleo notă de sentimentalism e dreptbărbătesc şi de loc melodramatică, fost o boală necruţătoare care l-a hărţuit ani în şir, l-a ţintuit în celedin urmă în fotoliu şi i-a grăbit sfârşitul. Iată doar un slabecoual suferinţei pe care o îndură încă din 1902, când îi scria din spitalul Pantelimon, unde era internat, scriitorului Constantin Mille, director al ziarului *Adevărul*: „Pe lângă paraliziapicioarelor care de la şolduri în jos îmi sunt complet amorţite şi în imposibilitatea de a face vreo mişcare cu ele, apoi [am] încă o serie de boale care provin tot din prima […] Sunt aici de o lună şi jumătate şi nu am ajuns cel puţin nici să cobor din pat, cu toate îngrijirile distinsului profesor Marinescu […] Câte de grea să trăieşti când eşti sănătos dar încă bolnav! […] Încă nu m-am deprins cu ideea că nu pot umbla şi câteodată uit şi voiesc să mă dau jos din pat, şi când văd că sunt ţeapăn mă îngrozesc şi încep să plâng […]. Un singur lucru mă întristează mai mult şi acesta este că nu pot face pictura pe care am iubit-o atât de mult" (302). Sunt aceste doar crâmpeie din jeluirea unui infirm care era doar la începutul urcuşului pe Golgota. Încă pais prezece ani ai vieţii va însemna o patetică zbatere cu scurte perioade de remisie boala agravându-se de la an la an până când, în ziarul *Cronica* din 3 iulie 1916, Tudor Arghezi putea să scrie următoarele la moartea pictorului: „De 15 ani sângele acestui trup în sfârşit înfrânt se risipeşte zi de zi, ca o vapoare Prometeu crucificat, de şase mii

ŞTEFAN LUCHIAN, *Biserica mănăstirii Brebu*

ŞTEFAN LUCHIAN, *Alecu Literatu*

de zile, marele chinuit, căruia fatalitatea i-a dăruit o suferinţă feroce, demnă de geniul lui neînvins şi preacurat, e un sfânt pentru glia românească şi un mucenic pentru voinţa şi răbdarea unui bărbat".

Am insistat asupra bolii necruţătoare care în ceea din urmă i-a imobilizat şi degetele, trebuind ca pentru a picta să i se lege penelul de mână, pentru că aşa vom înţelege mai bine acel lirism profund şi grav ce învăluie, tradus în culoare, tablourile lui Luchian. De mirare este însăcă, în ciuda suferinţei îndurate de pictor, culorile aşternute de el nu devin niciodată sumbre, mohorâte, funerare. Ele emană totdeauna lumină, o lumină blândă şi, în pofida unei uşoare unde de tristeţe, operaluchianească este în fond o adevărată tragedie optimistă". Sensibilizat de suferinţă, bântuit de interogaţii asupra existenţei artistul s-a aplecat cu înţelegere asupra dramelor vieţii, asupra traiului dus de oamenii simpli cu nevoile şi cu bucuriile lor mărunte.

Şi iată în acest fel încă un sens ce trebuie dat expresiei „om al timpului său". Căci, în adevăr, Luchian n-a trecut nepăsător pe lângă nici un aspect al contemporaneităţii sale. Deşi citadin prin naştere şi educaţie, viaţa oamenilor de la sat l-a interesat, l-a îngândurat şi a zugrăvit-o în mai multe pânze cu care nu au însănimic în comun cu viziunea edulcorat-idilică a postgrigorescienilor. Dimpotrivă, sufletul lui sensibil era înclinat să vibreze în faţa realităţii crude, iar istoria poporului român consemnează, printre altele şi evenimentul tragic al răscoalei ţărăneşti din 1907, înăbuşite în sânge de armată. Exprimându-şi simpatia şi compasiunea pentru soarta celor obidiţi, el nu numai că a surprins, în câteva desene aspecte din timpul răscoalei, dar într-un fel a şi prevestit-o într-o celebră pânză intitulată *La împărţitul porumbului* în care înfăţişează drama trăită de ţărănimea lipsită de pământ. Originala compoziţie în care, grupaţi compact, ţăranii înaintează ameninţători ca o avalanşă spre conacul boieresc, unde merg să-şi ceară drepturile, reprezintă în concepţia hotărât militantă a artistului un fel de admonestare, un teribil „mane, tekel, fares" adresat exploatatorilor şi totodată o imperativă chemare la lupta pentru dreptate.

Şi totuşi, ţăranii nu apar decât incidental în opera lui Luchian. Apare, în schimb, universul lor: peisajul agrest. Pentru a-şi căuta sănătatea, mergea vara în diferite localităţi – la Moineşti, la Brebu, la Filipeştii de Pădure. În această postazăde vilegiaturist, pictorul se abandonează cu totul – aşa cum rezultă din corespondenţa sa – contemplării cu ochii sufletului, dar şi cu penelul, a unor nespus de frumoase privelişti din natură. Aşa au luat naştere peisaje ca *Fântâna de la Brebu*, *Turnul de la Brebu*, *Casă de ţară*, *Casa lui Moş Gheorghe*, *În capul satului*, *Moara de la Poduri*, *Poteca spre cimitir*, *Sălciile de la Chiajna*, *După ploaie* de la Moineşti.

A pictat, de asemenea, marea (la Constanţa, la Techirghiol, la Tuzla). Unul dintre peisajele marine *(Marea la Tuzla)* este o adevărată operă de bravură.

Tot tabloul se reduce la un mal înalt de asupra căruia se înalţă şi mai înalt, până aproape de rama de sus, orizontul mării, totul pictat cu o tuşă lată, cu un penelimpetuos. În simplitatea sa extremă, peisajul acesta este de o rară monumentalitate care-i conferă, în planul formei, certe virtuţi decorative, iar în planul ideilor, un profund sens filosofic, căci îndeamnă la reflexii despre efemer şi etern.

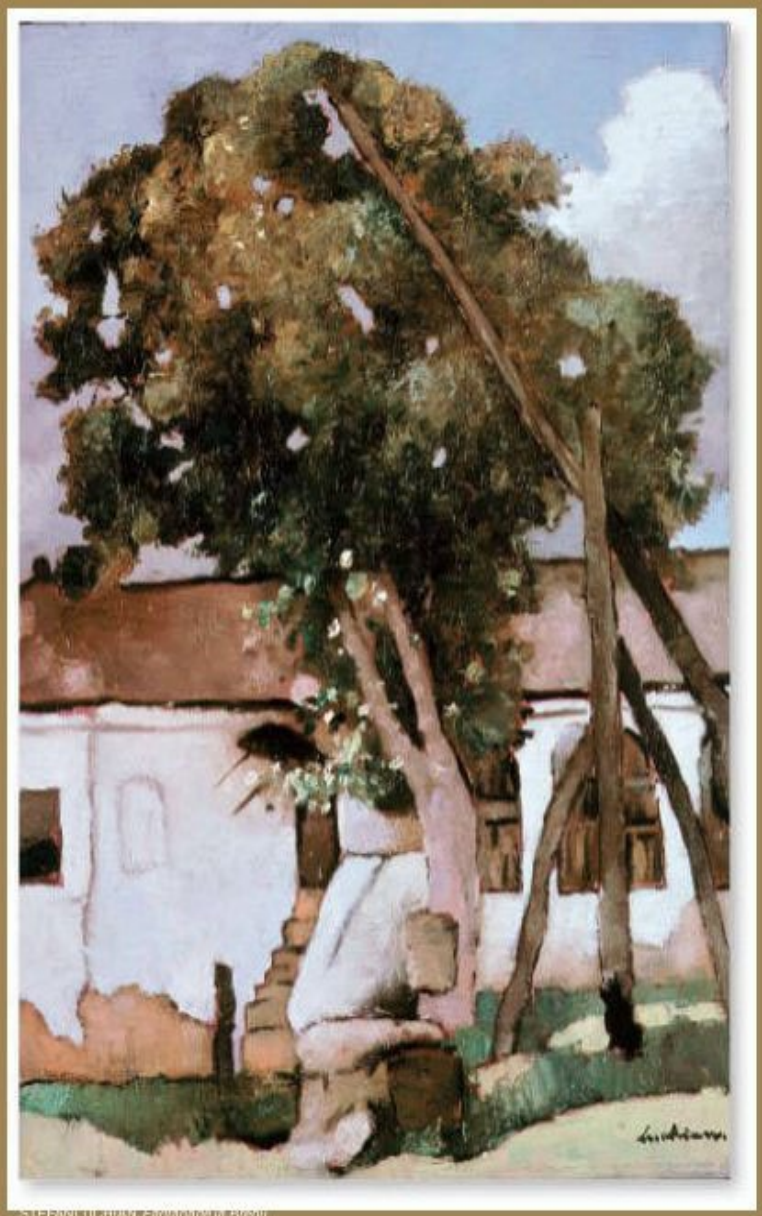
Dar Luchian rămâne prin excelenţă cântăreţul de profundă sensibilitate al universului citadin. Ca pictor al oraşului, în speţă al Bucureştilor unde a copilărit, s-a instruit şi a creat, Luchian se dovedeşte un bun cunoscător al tuturor straturilor sociale, al tuturor mediilor. Cu o oarecare stare materială în primii ani ai tinereţii, pe care o ruinează repede, cunoşte adesigur şi lumea saloanelor burgheze, a petrecerilor, a traiului uşor. În lucrări ca *La curse*, *Cheful*, *Bătaie cu flori la Şosea* şi încercat s-o redea. Lumea boemei artistice i-a fost însă mult mai apropiată căci s-a identificat cu ea. Personaje ca *Aleculiteratu*, *Moş Nicolae Cobzaru* şi peisaje ca *Birt fără muşterii* o dovedesc. Cel mai mult l-a inspirat, ca pictor, lumea de la mahala, de la periferia sordidă a oraşului. Că este aşa o demonstrează de o potrivă ocupaţiile umile ale celor pe care-i pictează (*Safta florăreasa*, *Ţăietor de lemne*, *Spălătoreasa*, *Cărbunar*) şi peisajele (*Mahalaua Dracului*, *Gheretă din Filantropia*, *În fundul curţii*, *Iarna în cartierul Filantropia*, *Colţ din Strada Povernei*). Unele dintre aceste peisaje au fost contemplate şi pictate de la fereastra căsuţelor modeste pe care artistul le-a schimbat des. Ele sunt fragmente dintr-un univers adesea dezolant, dar care capătă în viziunea lui Luchian, o notă de nobleţe, de pitoresc frust. Cele mai multe dintre peisaje au fost realizate în ulei, fireşte, dar altele în pastel, pictorul ajungând să mânuiască această tehnică fină, delicată şi dificilă ca nimeni altul de la Degas încoace, după ştiinţa noastră.

Ca peisagist, Luchian a avut parte de mari bucurii, dar spre sfârşitul vieţii, când nu mai poate călători, asemenea bucurii i se oferă tot mai rar. Claustrat fără voie între cei patru pereţi ai odăii de suferinţă, îşi află alinare în pictura florilor, motiv generos şi docil, în care însuşirile sale de rafinat colorist l-au ajutat să descifreze bogate sensuri estetice, simbolice şi decorative. Anume în redarea cu o mişcătoare sensibilitate de poet a gingăşiei corolelor multicolore, adevărate oaze de lumină într-o existenţă ternă şi vrăjmaşă şi-a găsit pictorul adevărata vocaţie. Tablourile cu flori ocupă, în adevăr, în opera lui Luchian, un spaţiu vast. Cantitativ, ele se numără cu zecile şi este convingerea noastră fermă că, dacă proporţional, în pictura românească florilor le revine un loc amplu, incomparabil cu cel ocupat în pictura altor popoare, faptul se datorează prestigiului imens la care Luchian a ridicat acest gen. Începând cu alegerea ulcelelor de pământ, smălţuite, inspirate de ceramica populară, continuând cu compunerea plină de fantezie a buchetelor, demnă de cultul japonezilor pentru aceasta îndeletnicire (ikebana) şi sfârşind cu redarea inefabilului trăit de plăpândele petale catifelate ale garoafelor şi anemonelor, ale albăstrelelor şi crizantemelor, ale trandafirilor şi petuniilor, Luchian a oficiat sacerdotal una dintre cele mai vibrante celebrări ale universului mic şi diurn. Şi să se observe că şi în alegerea florilor el rămâne ataşat sufleteşte gustului şi preferinţelor pe care le au oamenii simpli de la oraş. Dacă nu pictează flori de câmp sau de pădure, cum o făcuseră cândva Grigorescu şi Andreescu şi cum avea s-o facă mai târziu Dumitru Ghiaţă, el nu se arată încântat nici de speciile exotice, de nu ştiu ce orhidee pe gustul burgheziei în căutarea de excentricităţi. Cu pensula legată de mâna paralizată – cum picta în ultima parte a vieţii –, cu ochii mistuiţi de flacăra unui suflet mare şi sensibil, cu care ne priveşte din *Autoportretul* intitulat cu modestie *Un zugrav*, Luchian, sprijinindu-se pe învăţăturile tradiţiei româneşti şi pe noile cuceriri ale artei moderne, a tălmăcit în culoare un mesaj de înalt umanism şi de puritate morală. Adevărat ctitor

ŞTEFAN LUCHIAN, *Gheretă din Filantropia*

ŞTEFAN LUCHIAN,
MahalauaDracului

ŞTEFAN LUCHIAN,
Scurteica verde



ŞTEFAN LUCHIAN. Farmacia de la Biserică

ŞTEFAN LUCHIAN, *„Un zugrav" (Autoportret)*

al picturii româneşti moderne alături de Grigorescu şi Andreescu el va fi aproape venerat de generaţiile următoare de artişti. Un tablou ca *Lăutul* care, prin valorile sale decorative poate fi socotit un veritabil testament plastic, îi anunţă de fapt pe Pallady şi pe Tonitza, aceştia din urmă şi mulţi alţii adoptând tipul de expresie plastică folosit de Luchian, în timp ce alţii, ca Petraşcu şi Pallady, vor profita mult de climatul creat în jurul operei sale. Ceea ce nu infirmă o concluzie pe cât de lapidară pe atât de paradoxal exactă a lui Valentin Ciucă: „Din mantaua lui Luchian nu a ieşit decât Tonitza" [303]. Pentru a-şi susţine afirmaţia, acelaşi critic îl citează pe Şirato care, constatând autoritatea indiscutabilă de care se bucura Luchian printre confraţi, îşi dă seama că, „Primit în mijlocul camarazilor de meserie, arta lui a rămas, totuşi, neînţeleasă de ei" [304]. Aşa cel puţin îşi explică Şirato de ce, după depăşirea impresionismului de către Luchian printr-o artă de „sinteză plastică", mulţi pictori români mai stăruie într-o lume „cuprinsă de vraja operei lui Grigorescu".

ŞTEFAN LUCHIAN, *Lăutul*

Având de învins cerbicia forţelor tradiţionaliste care, cu riscul de a se ajunge la o sărăcire a conţinutului problematic şi la o monotonie a mijloacelor de expresie, se preocupau în exclusivitate de viaţa de la ţară, mişcarea modernistă din literatura şi arta românească şi-a propus să afirme valori noi, lărgind şi diversificând tematica prin anexarea universului citadin cu stările de spirit mai complexe ale omului trăit la oraş. Acest proces de anexiune a fost însoţit, cum era şi firesc, de un însemnat spor sub aspectul subtilităţii observaţiei, al acuităţii senzaţiilor, al rafinării expresiei şi, în general, de acordarea unei mai mari atenţii problemelor de formă, de meşteşug în pictură, primul pas în această direcţie l-a făcut Luchian, cum am văzut. Paşii următori, mai hotărâţi, i-au întreprins însă alţi doi mari pictori, şi anume Petraşcu şi Pallady.

A stabili locul lui Gheorghe Petraşcu (1872–1949) în cultura românească nu-i de loc un lucru lesne de făcut. Se ştie că Petraşcu nu a trebuit să aştepte ca Grigorescu pentru a fi înţeles şi apreciat de toată lumea, nici să beneficieze ca Andreescu doar de recunoaştere postumă. Opera sa a fost comentată favorabil şi preţuită cum se cuvine încă din timpul vieţii. Şi totuşi, contemplându-i-o astăzi, puterea ei de seducţie ni se relevă atât de mare încât,

ŞTEFAN LUCHIAN,
Lorica

ŞTEFAN LUCHIAN,
Anemone

GH. PETRAŞCU,
Peisaj cu casă la Văleni

subjugaţi, ne întrebăm dacă pentru înţelegerea alchimiei ei interioare, pentru identificarea mijloacelor de expresie ce-i condiţionează fiinţa şi pentru înţelegerea fabuloasei ei bogăţii de sensuri s-a făcut destul. Descins, cum se ştie, din Grigorescu şi debutând într-o perioadă de orgie postimpresionistă după ce făcuse cunoştinţă, la Paris, cu cele mai îndrăzneţe experienţe de ultimă oră, ar fi putut, dacă-ar fi fost firea, să participe cu epitala muricromatica la acea „nuntă a culorii cu lumina", despre care scria pictorul Tonitza. Dar, pesemnei-au repugnat soluţiile confortabile căci preferă ca, prin efort propriu, să refacă singur drumul străbătut de înaintaşi, mulţumindu-se să dobândească fireptat, ascultând de adagiul *festina lente*, privilegiul de a descoperi miracolul lumii.

Având tăria să refuze moda şi să nu rupă punţile cu arta de veche tradiţie, el se angajează fără emfază pe un drum ce va fi numai al lui. Dacă au existat şi, firește, este greu să negăm existenţa unor influenţe din afară în pictura lui Petraşcu, acestea privesc începuturile, evidenţa lor estompându-se cu timpul până a nu mai putea fi identificate ca atare.

Petraşcu rămâne faţă de patrimoniul artistic universal o atitudine activă, riguroase lective, el reţinând atât din marea tradiţie a picturii, cât şi din fenomenul modern, contemporan lui, numai ce convine concepţiei şi temperamentului său.

Cea mai fructuoasă lecţie pentru formaţia lui Petraşcu a constituit-o, fără îndoială, vechea pictură a predecesorilor. Rar pictor modern din generaţia lui caresă-i interogheze pe vechii maeştri cu insistenţa cu care a făcut-o el şi să ţină a se compara a se confrunta, a se întrece cu ei („Ascultă, Zambaccian, în pictura mea e ceva din a celor mari!" – îl încredinţa pe prietenul său dovedind, la bătrâneţe, că era conştient de propria sa valoare).

Un fel de a-şi omagia înaintaşii, de a dialoga cu ei, chiar de a polemiza, într-un fel, a fost să execute după ei cópii.

Trebuie precizat însă că înţelegea Petraşcu prin copierea operelor din muzee. În nici un caz nu avea în vedere copii identice, tautologice, executate mecanic. Pentru el, copia înseamnă recrearea unei opere, mai precis o interpretare liberă, în care îşi propunea să fixeze raporturile de culoare şi pe cele dintre lumină şi umbră. A făcut astfel de „copii" după Grigorescu şi Mirea, după Velázquez şi Goya, după Tiţian şi Rubens.

Apreciat la debut în mod eronat ca „impresionist", Petraşcu a găsit totuşi un critic avizat, Theodor Cornel, care a sesizat imediat că, de fapt, pictorul român era „un sintetist" pentru care „ca tehnică punerea materiei nu joacă un rol de combinaţie optică precum se vede la impresionişti"[305].

GH. PETRAȘCU,
Casăla țară

GH. PETRAȘCU,
Bojdeucă

GH. PETRAŞCU. *Peisaj din Chioggia*

Mai târziu, pentru a nu mai stărui nici o confuzie cu privire la neoimpresionismul lui Petraşcu avea să pună lucrurile la punct Lionello Venturi. Pentru acesta „Petraşcu are prea multă dorinţă de a adânci, de a pipăi, de a poseda pentru a face impresionism". Întrucât „foloseşte culoarea ca simbol de lumină şi de umbră"[306], el este postimpresionist, conchide criticul de artă italian. Petraşcu a supus lecţia impresionistă unui atent examen critic, preluând din ea unele sugestii, apoi depăşind-o pe cont propriu, altfel decât Luchian şi independent de considerentele luate în calcul de adepţii specificului naţional, în distanţarea lor de impresionism în perioada interbelică.

În ce-l priveşte atâta vreme cât este conştient de ceva şi nu acţionează încă doar din instinct artistic, opţiunea lui este cât se poate de clară: el năzuieşte mereu să creeze o operă care transcende naţionalul, aşa cum arta lui transcende în general şi socialul înţeles ca implicare directă în evenimente. Drept urmare, ni se înfăţişează ca un pictor intimist tipic, străin de orice veleităţi de militantism pe tărâm social, politic, naţional, etic sau de altă natură. Şi când ştim cu ce migală şi-a cizelat în acest timp tablourile, ne-am aştepta să poată spune şi el ca Théophile Gautier: „Sans prendre garde à l'ouragan/ Qui fouette aitmes vitres fermées/ Moi, j'ai fait émaux et camées" Căci oricât de irealã, de iluzorie, de utopică ar fi parnasiana formulă „artă pentru artă", spre asta năzuieşte el. Şi o dovedeşte prin practica de fiecare zi, şlefuindu-şi „emailurile şi cameele" şi prin laconicele declaraţii făcute în cadrul interviurilor date, când spune simplu despre tablourile sale: „Încerc să le fac frumoase". „O luptă acerbă cu materia îi caracterizează în mod decisiv creaţia. El a început să picteze ca vechii maeştri ai trecutului, cu o pastă umbră, încărcată de brunuri şi de bitumuri. Pe de altă parte, un suflet romantic îl împinge aspre clamarea sentimentelor, propensiunea pentru feerie îl purta sub claruri de lună, fiind unul dintre primii pictori ai României nocturnului. Asemenea romanticilor, pictează apoi ruinele unor „resturi medievale", merge printre primii să picteze exoticul levantin al Dobrogei de altădată după ce în căutarea aceluiaşi exotic

GH. PETRAŞCU. *Interior cu două fotolii*

GH. PETRAȘCU,
Pe malul mării

GH. PETRAȘCU.
Natură moartă.
Aur și argint

îl purtaseră paşii la Assuan în Egipt. Cu toate astea, romantismul lui Petraşcu nu se regăseşte numai în selecţia motivelor. Faustian catip, dintr-o bărbătească pudoare ce-i cenzurează elanurile romantice, el îşi interzice totuşi exerciţiile retorice, gesticulaţia largă. Pictând, de pildă, ruine şi vechi construcţii evocatoare de trecut, el nu adoptă poza *résonneur* a lui volubil, pradă efuziunilor; nu-şi etalează zgomotos sentimentele. O *Casă veche la Montreuil*, o *Ruină la Târgovişte*, un *Castel la Senlis*, o străveche *Punte la Toledo*, un bătrân *Palat veneţian* nu fac aluzie la ceea ce romanticii numeau cu melancolie *fortunalabilis*, nu sunt un *memento mori*, menit să ne îndemne să medităm la netrăinicia lucrurilor omeneşti. Patina evocatoare a acestor motive este învestită totuşi de artist cu un dramatism subiacent, rezultat al trăirii intense a momentului creator.

De fapt, mai târziu, asistăm cum pictorul părăseşte treptat atât peisajele agreste inspirate de Grigorescu, cât şi scenele romantice, sprea aborda cu consecvenţă, în cele din urmă, universul citadin, pe cel casnic îndeosebi, în redarea căruia îşi găseşte vocaţia adevărată. În adevăr, în afară de peisaje cum sunt cele pictate în Veneţia, Spania, Franţa, prestigioase în sine, celelalte motive sunt cât se poate de banale: interioare, naturi moarte cu cărţi, ulcele de pământ, recipiente de aramă, fructe, flori, mai rar nuduri şi cu totul ocazional portrete. Datorită acestui registru restrâns de teme asupra cărora glosează continuu, s-ar putea crede că Petraşcu e lipsit de imaginaţie. „Din operele sale – aşa cum constată Lionello Venturi – nu rezultă să fi îngăduit vreodată imaginaţiei sale de a merge dincolo de real." Dar, cum ne avertizează acelaşi critic, „valoarea unei opere de artă nu are nimic de-a face cu amploarea imaginaţiei. Depinde de felul în care fiecare îşi ordonează lumea înlăuntrul limitelor pe care şi le impune, cu alte cuvinte, depinde de coerenţa elementelor cu care artistul îşi construieşte lumea sa ideală, mare ori mică"[307]. Or, ştim cu ce ardoare şi-a construit Petraşcu lumea – ce-i drept, mica salume.

Deşi pictează în natură, după natură, pictorul nostru nu se comportă câtuşi de puţin ca un *plein air*-ist. Preţuind clarobscurul cu care Tiţian sau Rembradt-au încântat totdeauna, Petraşcu îi găseşte un echivalent modern pe măsură o tehnică de clarobscur prin culoare. Pentru a sugera volumele, el nu le modulează cu ajutorul valorilor tonale, prin gradate treceri de la lumină la umbră, ci aşa cum arată Eleonora Costescu[308], cu ajutorul culorilor. În acest fel, atât lumina, cât şi umbra sunt colorate. Iar albul şi negrul nu sunt nici ele abolite; au, dimpotrivă, un rol activ important, dar nu pe acela jucat în clarobscur, unde intră în amestec cu celelalte culori pentru a le grada intensitatea luminoasă, ci unul independent ce le asigură statutul de culori locale. Ele îşi păstrează astfel funcţia de catalizator în producerea efectului dramatic, ca elemente de contrast, de coliziune, potenţând la maximum expresia şi transformându-se în principalul ei vehicul fără să altereze câtuşi de puţin celelalte culori care devin în vecinătatea lor şi mai strălucitoare şi mai pure.

În afară de culori, mai contribuie la sugerarea volumelor şi factura, pensulaţia, calitatea materiei picturale. Poate că nimeni la noi n-a înţeles atât de bine ca Petraşcu specificul picturii în ulei. Folosind-o, Petraşcu a ştiut să uzeze în mod adecvat de resursele ei plastice, fără a-i smulge efecte ieftine. Căci dacă, în funcţie de prepararea ei, pasta colorată poate împrumuta matităţi de frescă sau catifelări de pastel, nebulozităţi de acuarelă sau luciri reci de porţelanuri, vâscozităţi de răşină sau palori de ceară, ea rămâne la Petraşcu ceea ce este în fond: o mixtură de natură anorganică având, atunci când se usucă, aspectul mineralelor, uneori pe cel al agatelor. În redarea acestui aspect, rolul esenţial revine unui puternic instinct al valorilor tactile prin care Petraşcu se apropie de sculptură. Această similitudine cu sculptura n-a existat de la început, dar ea apare clar după 1920 şi este sesizată pentru prima oară de D. Karnabatt care observă într-o cronică din 1925 că „pânzele lui Petraşcu par sculpturi în culoare"[309].

Prin plasticitatea lor acuzată, amintind sculptura impresioniştilor, amintind de pildă de sensibilitatea cu care Brâncuşi a modelat în tinereţe „capetele de copii", motivele pictate de Petraşcu ne apar cadublu transfigurate. Pornind de la realitatea imanentă a unui chip uman, a unei cărţi sau a unui măr, artistul a redus mai întâi mental aceste motive la aspectul lor sculptural. Le-a modelat adică în imaginaţie într-un material maleabil, transfigurându-le deci ca formă,

şi abia după aceea le-a pictat, transfigurându-le din nou, de astă dată şi coloristic. În treacăt fie spus, un tablou de Petraşcu reprodus corect în alb-negru îşi conservă foarte bine însuşirile sculptural-plastice, dacă nu cumva chiar mai bine decât atunci când este reprodus în culori, cromatica atenuând într-o măsură efectul de modelaj.

În lupta cu materia pe care o duce de regulă orice artist, în cazul lui Petraşcu o duc deci, putem spune, doi creatori, pictorul fiind secondat îndeaproape şi în permanenţă de un sculptor de vocaţie. Într-o măsură operaţia de modelare nu are loc în realitate, ci este subsumată în mentalul actului picturii, drept ceva subiacent, ea dobândeşte o tentă de suprarealism. Aşa stând lucrurile, parcă nu ne mai pare atât de hazardată afirmaţia lui Ion Frunzetti, din 1944, că „prin ce e mai de preţ în pictura sa, Petraşcu echivalează instinctiv o întreagă estetică suprarealistă" [10].

GH. PETRAŞCU, *Autoportret*

Transfigurând, Petraşcu potenţează în acelaşi timp expresia până la fantastic, îngăduindu-ne să vorbim despre el ca despre un expresionist sui-generis. Dar nu despre un expresionist al liniei, nici al exacerbării culorilor prin combinări şocante, ci doar prin calitatea pastei, prin aspectul frământat, prin valorile de relief dobândite de suprafaţa parcă zidită a pânzei. Se ştie că o coordonată majoră a creaţiei lui este propensiunea pentru mirifica lume minerală cu toate consecinţele ce decurg de aici pentru viziunea, motivele, mijloacele de expresie ca şi pentru facturapicturii sale cu vibraţia şi farmecul ei indicibile. Adevărul este că, într-o artă ca a noastră, a românilor, în care lemnul şi nu piatra a reţinut în primul rând atenţia ţăranului-artist, iar pădurea, iarba, frunza, floarea, Jaitmotive ale unei întregi literaturi populare, au descins şi au prins rădăcini într-o pictură care de un secol cultivă cu predilecţie universul vegetal într-o adevărată euforie vitalistă – corolarul unei sensibilităţi lirice şi al unui animism de străveche obârşie – operalui Petraşcu pare a se sustrage regulii şi a omagia mai cu seamă materia neînsufleţită profesând astfel o adevărată „laudă a lucrurilor". Este în orice caz în aspectul ei de piatră scumpă o calitate pre a desubliniat ca să mai insistăm. Iar de aici, însăşi alegerea motivelor dobândeşte timbrul specific a seve de frecvenţă interioarelor cu aspect încremenit, a naturilor moarte, a peisajelor în care domină arhitectura zidirilor seculare (Târgovişte, Sighişoara, Veneţia, Toledo). În măsura în care pictura modernă începe să caute noi valenţe şi să se adreseze şi altor simţuri decât văzului (se vorbeşte de muzicalitate şi de ritmurile muzicale ale unei pânze de Pallady), facturatablourilor lui Petraşcu se adresează „pipăitului", unui pipăit realizat tot cu ochii, în cele din urmă, dar care ne procură voluptăţi tactile. Departe de a acoperi doar o pânză, pasta de culoare pusă din abundenţă în straturi, răscolită apoi cu o mână febrilă, triturată, întinsă cu cuţitul şi din nou brăzdată de o avântată răsătură de penel, creează în cele din urmă o topografie diversă formată din făgaşe şi creste pe care umbra şi lumina şi le dispută dramatic. O asemenea pictură, spre deosebire de cea impresionistă sau pointilistă rezultată din juxtapunere de culori, nu trebuie privită de la distanţă pentru ca imaginea să se închege caleidoscopic. Tonitza a avut grijă să ne prevină, într-o cronică la o expoziţie a lui Petraşcu că pictura acestuia trebuie „cercetată de aproape cu toată amănunţimea atenţia văzului nostru, cu neştirbita înfrigurarea retinei noastre dilatată (!), aşa cum cercetăm clavia turade alburi a unei petale de crizantemă sau albastra irizare din ochiul dragal iubitei" [11].

Tehnica de împăstare puternică, pentru care pictorul nostru a fost asemuit cu Chardin, cu Vlaminck, cu Monticelli sau cu Rouault, trădează la Petraşcu un

GH. PETRAŞCU, *Femeie cu umbrelă*

temperament vulcanic, un clocotlăuntric, o încordare dramatică. Este ca şi cum el supune mineralul din care reduce caratele giuvaierelor sale la un foc lent. Căci combustiile repezi nu-l satisfac, ar produce efecte false şi lui îi repugnă frivolitatea. Acel *pathetic fallacy*, prin care John Ruskin înţelegea o interpretare emoţional-subiectivă puternică, în stare să imprime obiectelor pictate o a doua natură, este pentru Petraşcu legea supremă. În numele căreia huma unei case ţărăneşti capătă luciri de porţelanuri, un buchet de flori începe să semene cu vitraliile, marea cu talazurile ei îngheaţă magnific în plin sezon estival, iar un interior de odaie cu divan şi covoare multicolore se transformă într-o besactea cu nestemate.

Artist prin excelenţă al naturii moarte, al lumii minerale, Petraşcu şi-a ales şi subiectele tratate în funcţie de această preferinţă. El este îndrăgostit de tot ce este vechi, patinat, înnobilat de trecerea timpului. De aici şi impresia de anticariat sugerată de naturile moarte în care cărţi vechi, evantaie, ulcele se orânduiesc evocând o lungă întrebuinţare. Interioarele sunt tratate şi ele, de fapt, tot ca nişte naturi moarte. Cel mai adesea ne pe populate pe dăile ne sugerează totuşi prezenţa umană. Ele închid o atmosferă de confort burghez în care mobile vetuste – sofale, divanuri, cadre de pe pereţi, perne, covoare – îmbie parcă la inactivitate, la toropeală, la îmbătrânire.

În preferinţa sa pentru regnul mineral intervine totuşi o derogare: florile. Pictează multe tablouri cu flori. Dar derogarea este numai aparentă, căci, spre deosebire de Luchian care fixa pe pânză freamătul viu al corolelor, efemerelor frăgezimi vegetale, Petraşcu pictează florile încremenite, vitrificate asemene petalelor de trandafir într-un gavanos cu dulceaţă solidificată sau asemenea libelulelor-fosile din captivitatea bulgărului de chihlimbar.

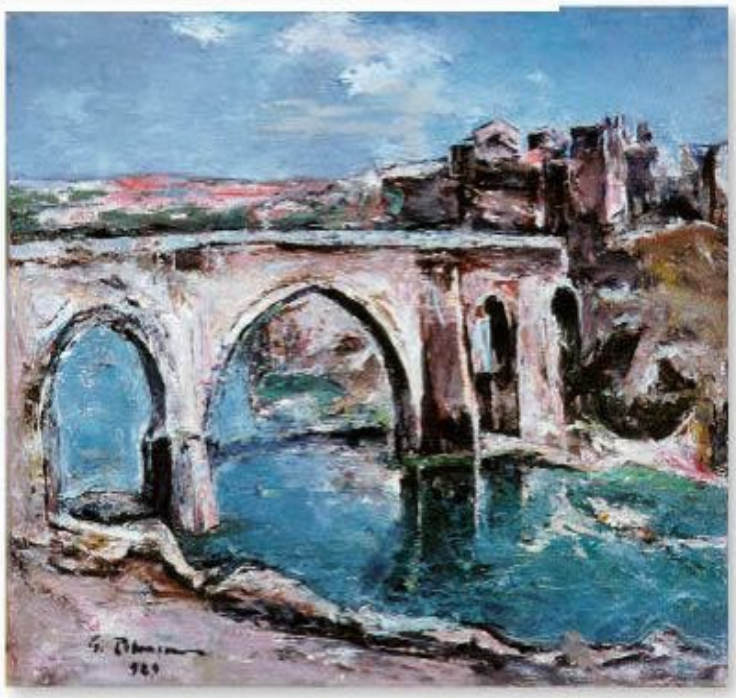
Predilecţia lui pentru lumea minerală se manifestă şi mai consecvent în peisaj. Ca să nu fie nevoit să facă concesii, el părăseşte peisajul rustic în care vegetaţiei îi revine un loc important şi se îndreaptă spre peisajul citadin cu ziduri robuste, spre mănăstirile voievodale, dar mai ales spre palatele şi podurile Spaniei şi Veneţiei, imobilele vechi devenind adevăraţi eroi ai pânzelor sale, pe care le poziează în prim plan, le priveşte de aproape, încercând să descopere în zidurile macerate de vremea efecte cromatice mirifice.

La Sighişoara s-a păstrat a găsi ceva din perenitatea robustă a caselor de la Vitré, pictate în tinereţe, iar la Târgovişte târg liniştit, patriarhal, cu împrejurimi mănăstireşti, unde şi-a instalat atelierul în 1924, l-a atras clopotniţa bisericii din vecinătate pe care a imortalizat-o în multe variante.

Petraşcu călătoreşte de mai multe ori la Veneţia, devenind unul dintre cei mai statornici interpreţi ai cetăţii de pe canale. Cum se ştie, pelerinajul la Veneţia era de mult o modă. Încă flamanzii Rubens şi Van Dyck, apoi El Greco şi Velázquez trecuseră pe aici pentru ca, în timpurile moderne, să fie fascinaţi şi s-o celebreze în viziuni halucinante şi sărbătoreşti Turner, Bonington, Corot, Monet, Signac, Marquet, Dufy şi alţii. Dar nu spre această Veneţie se îndreaptă Petraşcu. Nu de romantice le gondole, nu de mirajul acvatic şi de ceţurile evanescente este el atras aici,

GH. PETRAȘCU,
Veneția

GH. PETRAȘCU,
Podul San Martin



ci de trecutul de orgoliu şi de dramă al cetăţii de pe canale. Ca şi pentru Eminescu (dar fără să vadă în asta motiv de lamentaţie), pentru el „s-a stins viaţa falnicei Veneţii…". Această „Città dolente", cum o numeşte Ruskin în ale sale *The Stones of Venice*, nu este pentru Petraşcu altceva decât o imensă şi stranie necropolă plutitoare ale cărei palate-cavouri închid în ele ecouri îndepărtate din zbuciumul unei lumi defuncte. Chiar şi la Veneţia fiind, el cuprinde numai odată într-o singură privire Palatul Dogilor, bazilica San Marco şi semeaţa Campanile. Panorama nu-l seduce pe acest poet al cadrului intim. De şi alege cu predilecţie clădirile vechi, cu ziduri leproase, macerate de timp şi de ceaţă (în căutarea cărora merge uneori până la Chioggia sau se înfundă în strâmtele „rii"), pânzele aduse de la Veneţia pot trece printre cele mai somptuoase. Artistul îşi propune parcă să redea acestor palate în ruină un echivalent al fabuloaselor străluciri de odinioară, fără a le ştirbi însă cu nimic patina de vechi relicve. În evocarea acestui trecut distingem uneori omagiul inavuabil adus marilor meşteri veneţieni. Îl întâlnim în propensiunea pentru roşul adânc şi întunecat, din pictura lui Carpaccio şi Tiţian, sau în minuţia cu care frământă pasta, asemenea unui Tintoretto sau a unui Guardi. Spre deosebire de un Canaletto însă, Petraşcu nu fixează punct de fugă ca în „vedutele" acestuia, ci priveşte totul frontal, de la mică distanţă, concentrându-se asupra unor motive restrânse ca renumitele *Ponte Rialto* şi *Ca' d'oro* pe care le încrustează heraldic într-o pastă onctuoasă şi scumpă.

Egale ca prestigiu cu cele veneţiene sunt, în opera lui Petraşcu peisajele aduse din Spania, unde a călătorit în 1929. Periplul iberic i-a oferit în primul rând posibilitatea să cunoască mai bine operamarilor spanioli (Velázquez, El Greco, Goya), pe care nu avusese prilejul s-o întâlnească până atunci decât sporadic, în câteva capitale europene (Paris, Viena, Berlin, Budapesta). Spania îi oferea totodată, ca şi Veneţia, spectacolul unei mulţimi multicolore, pitoreşti, animate de pasiuni ardente şi antrenate în dansuri, procesiuni religioase, coride. Dar nu această latură l-a interesat, ci doar motivele care-i sugerau deşertul pietros şi arid, acea partea peninsulei care aminteşte de proximitatea continentului african, dogorită de soare şi mai păstrând încă ceva din civilizaţia morescă dispărută.

Ca şi în nordul Franţei, ca şi la Veneţia, în Spania va pictaclădiri vechi de piatră, fără vegetaţie în preajmă şi fără suflare de om sau de altă vieţuitoare. *Poarta soarelui* de la Toledo, cu arcadele ei jumătate gotice, jumătate maure, cu crenelurile ei de cetate, i-a prilejuit un peisaj întru totul corespunzător gustului său pentru tectonic, pentru sculptural. Podurile Alcantara şi San Martin şi-au găsit, de asemenea, interpretul ideal. În cunoscutul peisaj din colecţia Dona, punerea în cadru, arcele elegante şi tehnica de incrustare în pastă a imaginii heraldice a podului San Martin, menit nu numai să unească două maluri, dar şi să despartă albastrul apei de cel al cerului, fac din acest tablou, poate, capodopera absolută a artei lui Petraşcu.

Cu un asemenea cult pentru materia neînsufleţită, Petraşcu nu a mai găsit necesar să mai picteze şi oameni. Cei care apar totuşi în pânzele sale sunt persoane din anturajul familiei. În câteva tablouri se scrutează chiar pe sine în oglindă, creându-nele dintre cele mai reuşite autoportrete din pictura românească. Aşa avem, de pildă, capodopera acestui gen – *Autoportretul* din 1923, din colecţia Zambaccian. Nu l-a făcut ca să se autoflateze. Fără complezenţă, asemenea lui Rembrandt, artistul înregistrează lucrarea implacabilă a timpului pe chipul său, lăsând să se vadă oboseala privirile grele în care începe să picure plumbul bătrâneţii.

Acesta a fost deci Petraşcu. Cu el, pictura românească a mai urcat o culme. Poate pe cea mai înaltă. În orice caz, în ciuda unei sobrietăţi ce distonă cu extravaganţele altora, creaţia sa izbuteşte să ocupe un loc meritoriu în conştiinţa artistică europeană şi să se bucure cu prilejul unor expoziţii în străinătate printre altele la Bienala de la Veneţia, de preţuirea unor critici de talia lui Lionello Venturi, Focillon sau Alazard. Dar dintre străini, omagiul cel mai preţios îl aduce, în 1936, Jacques Lassaigne, când îl caracterizează drept „unul dintre cei mai buni pictori din Europa"[312].

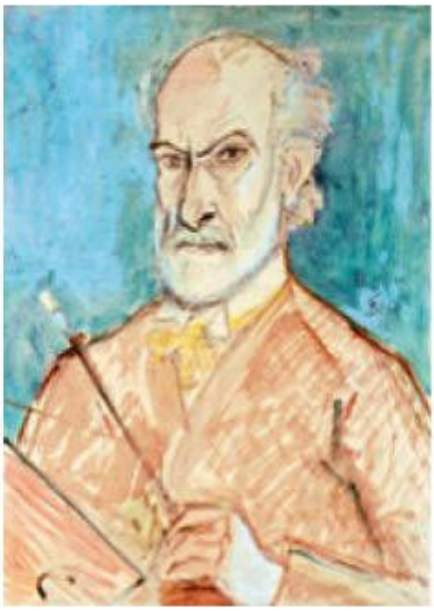
Evocându-l pe Petraşcu, artistul cu care îl asociem involuntar este Pallady. Şi invers. Dar nu pentru că s-ar afla într-o comuniune de simţire, de temperament şi afinitate artistică. Dimpotrivă, în afară de epoca în care trăiesc (născuţi doar la un an diferenţă), în afară de universul citadin în care locuiesc şi

care le inspiră creaţia şi, bine înţeles, în afară de nivelul la fel de înalt al creaţiei lor, am putea să spunem că totul îi desparte. Dacă întreprindem o paralelă între cei doi, ea este una între antinomici, de pus în evidenţă fiind deosebirile şi nu asemănările. În adevăr, de la antiteza Michelangelo – Rafael s-a ajuns de la cea dintre Delacroix şi Ingres, nu ştim cai storia artei să fi mai înregistrat polarizate atât de tranşant, deosebiri atât de flagrante în ce priveşte temperamentul şi mijloacele de expresie a artişti din aceeaşi şcoală naţională, din aceeaşi generaţie, şi care abordează cam aceleaşi subiecte, pentru a sluji în mare cam acelaşi ideal de frumuseţe.

Revelaţia unor însuşiri antitetice în creaţia celor doi au avut-o, fără îndoială, trasă o paralelă între ei, şi alţii înaintea noastră. Cu o brutală evidenţă i-a apărea prăpastia dintre cei doi pictori lui Alexandru Busuioceanu, în cadrul Expoziţiei Universale de la Bruxelles, în 1935, unde Petraşcu şi Pallady erau puşi faţă în faţă cu câte un panou „cu lucrări reprezentative ce scoteau şi mai mult în evidenţă contrastul personalităţilor lor" [313]. Acest contrast îşi are, fără îndoială, explicaţiile lui a nevoie de psihanalizat. Nu vom încerca să o facem. Este mai lesne, în schimb, de făcut unele constatări ce ni separă a explica multe lucruri, în plan sociologic. Se ştie astfel că Pallady aparţinea clasei boiereşti, o clasă vlăguită, aflată pe calea de extincţie, într-o existenţă agonică, crepusculară, clasă pe care el o exprimă perfect prin dispreţul suveran manifestat faţă de trivialitatea burgheză, prin izolarea şi mizantropia sa proverbială, prin pozaua de solitar orgolios, de ghepard. Situaţia acestei enclave sociale pe care Pallady o exprimă cât se poate de adecvat a descris-o cu pătrunderea analitică şi foarte convingătoare, în conexiunile şi concluziile finale, Petre Pandrea [314]. Gesturile de nonconformism, ataşamentul la boema artistică, sentimentul de însingurare, acrimonia „invidia purulentă", atitudinile comportamentale surprinse de contemporanii ideile şi impresiile fixate în jurnal, viziunea artistică, tehnica însăşi, totul a proape până şi o oarecare deficienţă biologică, vine să confirme teoria lui Petre Pandrea privind raportul dintre Pallady ca om şi artist şi clasa aflată în disoluţie, căreia îi aparţine. Şi totul dobândeşte o pregnanţă deosebită când îl punem în antiteză cu Petraşcu. Aparţinând unei familii burgheze, acesta are, spre deosebire de idealistul Pallady, sensul profund al realităţii. În plan social, Petraşcu a privește deza-buzat şi sceptic viitorul, ci îşi clădeşte gospodăreşte şi tenace prezentul. Cum arată Aurel Vladimir Diaconu, structura sufletească lui Petraşcu este, de burghez citadin, cu rutini conformiste. El înfăţişează în «interioare» confortul paşnic, încrederea tihnită într-un viitor asigurat prin agonisire şi bunăstare, egoismul unei fericiri netulburate, închisă într-un intimism ce o apără de aventuri exterioare [...]. Între liniştea sufletească a pictorului şi vrăjmăşia lumii înconjurătoare nu izbucnesc niciodată dramele iscate de greul suiş al vieţii [...]. Se vede bine că, pentru el, casa reprezintă ordinea, sobrietatea, modestia, tradiţia, virtutea conjugală a sensualităţii legale, consumată domestic" [315]. Familia pe care a întemeiat-o, copiii pe care i-a educat, locuinţele pe care le-a clădit îl pun, pe plan civil, într-un contrast net cu aproape celibatarul Pallady care trăieşte în case cu chirie sau în camere de hotel, fără a prinde rădăcini unde va şi purtându-şi morga la club şi la cafenea. Dacă în actele, în comportamentul lui Pallady există ceva de Don Quijote, de hidalgo rătăcitor, scăpătat, dar ţanţoş, prin extrapolare, Petraşcu ne poate aminti, datorită unor laturi ale firii sale, datorită bunului său simţ practic, bunăoară, de Sancho Panza. Şi sunt acestea doar deosebiri de structură sufletească, bună doză de relativism trebuind avută totuşi în vedere când le definim. Nu altfel stau lucrurile nici când ne deplasăm în sfera practicii artistice. Cei doi pictori moldoveni, de vârste atât de apropiate şi atât de apropiaţi şi ca genuri de pictură (peisaj, natură moartă, interioare, flori), se situează la antipoziunul faţă de altul prin felul cum înţeleg să-şi traducă în linii şi culori idealul.

Mai întâi este foarte diferită atitudinea pe care o au unul şi celălalt faţă de artă pe care o profesează. „Eu nu sunt pictor, ci artist [...]. Nu sunt un meseriaş iscusit al penelului. Nu sunt un meşter. Pictura pentru mine nu este o îndemânare şi mai puţin încă o voluptate" [316] declara ritos Pallady. Dimpotrivă, Petraşcu îşi face un titlu de mândrie tocmai din meşteşugul pe care îl practică plin de voluptate, convins fiind de nobleţea condiţiei sale de pictor.

Urmărind himera perfecţiunii, Pallady speră că o va putea găsi în formele pure, spiritualizate ce vor avea la bază rigoarea rece, matematică a liniilor. De aici

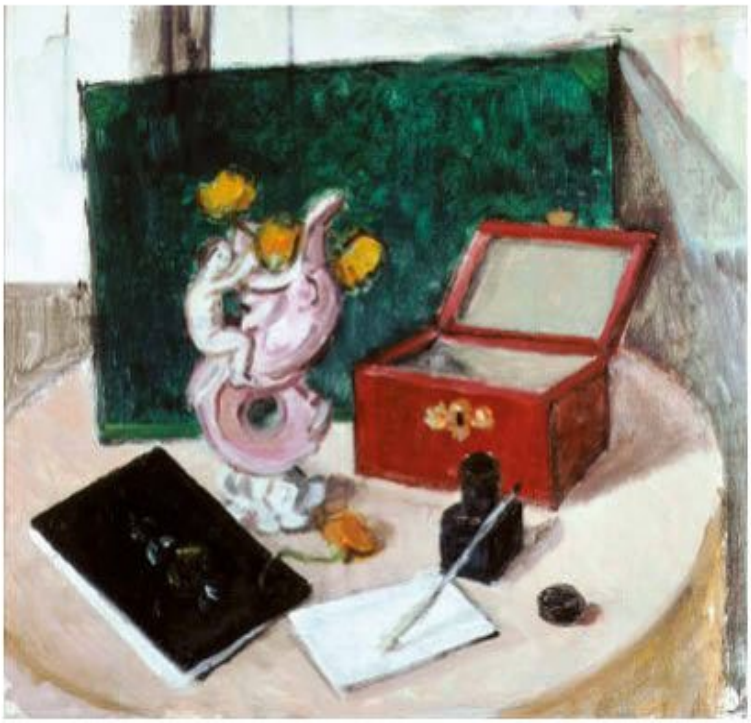


THEODOR PALLADY, *Autoportret*

accentul pus de el pe desen – visa să ajungă să deseneze ca Leonardo – şi tot de aici dispreţul pentru materie, rolul subsidiar acordat culorii, cum rezultă şi din polemica sa cu Matisse. Opus acestor opţiuni, Petraşcu va plonja direct în concretul cel mai palpabil al lucrurilor, al materiei şi va zămisli tablouri în care preeminenţa culorii faţă de desen este indiscutabilă. Aşadar, cerebral cu precădere, Pallady vede în artă *una cosa mentale*, în timp ce senzualul Petraşcu vede *una cosa sentimentale*. Opera celui dintâi este guvernată mai mult de intelect, pe când a celui de-al doilea – de emoţie.

În acord cu tonusul lor vital şi cu rosturile conferite artei lor, materiei şi culorii, vegetarianul Pallady pictează în armonii stinse, clorotice, care sugerează anemia, inapetenţa pentru opulenţa carnală pentru planturos. Chiar în nudurile pictate de el şi care, cum s-a spus, „par ale morţilor înecaţi…", nu pare a curge sânge ci sevă. Or, în comparaţie cu o asemenea frustă, frugală, am spune, imaginea vieţii, Petraşcu ne oferă adevărate orgii cromatice, fie ea chiar şi transfigurată în substanţa dură ca a cristalelor, imaginea vieţii înfăţişându-ni-se la el în toată plenitudinea. Hrănită din belşugul a Petraşcu, materia picturală are, la Pallady, consistenţa precară a unor zemuri. Mai sunt de adăugat tendinţa de aplatizare a volumelor, propensiunea spre bidimensionalismul decorativ al frescelor medievale, al broderiilor, cum s-a observat la Pallady, care a şi concurat pentru pictarea unei biserici (Bucur), câtă vreme n-a reţinut nimic din muralismul vechilor zugrăveli, Petraşcu, înclinat să încrustez e în minereul dens al pastei volume robuste, aproape sculpturale, chiar când a realizat compoziţii decorative şi vom avea încă un element de disjuncţie în felul celor doi de a înţelege pictura. Dar aspectul mat al facturii picturale la unul şi strălucirea de smalţ la celălalt? Dar oroarea faţă de negru din paleta unuia, de teama tulburării liniştii parnasiene pe care o urmăreşte şi abundenţa lui generatoare de dramatism în paleta celuilalt? Căci poate tocmai aceasta diferenţă – serenitatea relativă

THEODOR PALLADY, *Ofelia*



THEODOR PALLADY, *Natură moartă cu casetă*

din opera unuia şi dramatismul subiacent din creaţia celuilalt – este elementul care-i defineşte potrivit cunoscutei dicotomii nietzscheene pe Pallady ca apolinic, tinzând spre sfere lucid atmosferă rarefiată ale clasicismului, iar pe Petraşcu ca dionisiac, cu o secretă deşi reprimată pornire spre străfundurile pasionale ale simţirii romantice. Preferinţele lor însele nu fac decât să confirme aceasta apartenenţă, căci, în timp ce admiraţia lui Petraşcu se îndreaptă decis spre Tiţian, spre Rembrandt, Velázquez, Goya şi Delacroix, Pallady îl divinizează pe Leonardo şi, potrivit unei mărturii a lui Zambaccian, cu care-a întreţinut pe tema clasic-romantic „îl consideră pe Ingres deasupra tuturor" [317], în timp ce Delacroix consideră că „începe degringolada picturii".

Theodor Pallady (1871–1956), născut la Iaşi, este primul dintre cei patru copii ai unui boier moldovean a cărui familie de dregători este menţionată în Moldova încă de la începutul secolului al XVII-lea. Nu mai puţin ilustră era genealogia pictorului şi pe linie maternă, strămoşii Cantacuzini îndeplinind şi ei dregătorii înalte atât în Moldova, cât şi, mai ales, în Ţara Românească. Avea de cine ce semăndri vlăstarul boieresc. Ne mirăm numai că, având o asemenea ascendenţă a putut îmbrăţişa o profesie oarecum dispreţuită de clasa boierească. De altfel, primii săi paşi în artă au fost precedaţi de o scurtă perioadă în care urmează studii exacte la Şcoala de Poduri şi Şosele din Bucureşti şi la Politehnica din Dresda. Tot în capitala Saxoniei şi-a început şi studiile de pictură, cu Ernst Erwin Oehme, descendent al şcolii germane şi tot aici, frecventând asiduu renumita Gemäldegalerie, făcut cunoştinţă cu operele lui Rafael şi Tiţian, Giorgione şi Tintoretto, Rubens şi Velázquez.

Nu înainte de a lăsa urme în conştiinţa şi concepţiile sale, Germania a fost părăsită după doi ani de studii, tânărul Pallady putând fi întâlnit la finele anului 1889 la Paris. Aman-Jean şi Gustave Moreau au fost principalii lui profesori, dar nu trebuie să-l uităm nici pe Puvis de Chavannes, după prin alianţă, căci soţia sa, Maria Cantacuzino, era soră cu bunicul lui Pallady. Insistăm asupra acestui cerc de artişti pentru că tocmai ei vor determina orientarea spre simbolism a tânărului pictor. Desigur că ce va picta în aceşti ani, până către 1900, nu va fi reprezentativ pentru Pallady de mai târziu. În serioasa monografie pe care i-a consacrat-o regretatul Mihai Ispir împarte în trei capitole biografia şi, firesc, opera

lui Pallady: *În căutarea picturii* (până la 1900), *Stăpânit de pictură* (1900–1919) şi *Dominând pictura* (1919–1956).

Nu vom insista prea mult asupra primei perioade, deşi ea îşi pune amprente pe întreaga viaţă creatoarea pictorului. Spre deosebire de camarazii săi de generaţie care îşi fac ucenicia în ţară, în ambianţa Şcolii de Belle Arte bucureştene, dar cu ochii la Grigorescu şi, prin urmare, înrâuriţi de el, sunt atenţi la realităţile de la noi – la cele ţărăneşti mai mult, la celecitadine mai puţin –, Pallady este rupt de toate acestea. El trăieşte în atmosfera rarefiată şi hiperrafinată din cercurile morbid-simboliste ale Parisului. Maestrul său Gustave Moreau este în atenţia unor scriitori din avangardă ca Heredia, Proust, Huysmans, iar decadentismul estetizant, dandysmul, spleenul, gustul pentru „paradisurile artificiale", pentru culorile palide, pentru vesperal, pentru ezoterism constituiau un univers în care Pallady încearcă să respire şi… să picteze.

Nutrind o profundă admiraţie pentru literatura şi arta decadentă, pentru Baudelaire şi pentru Mallarmé, livrescul, imaginarul îl atrag, în această perioadă, mult mai mult decât realitatea. În astfel de împrejurări compune marele desen colorat *Torcătoarea* sau *Vasul fantomă*, inspirat de opera *Olandezul zburător* a lui Wagner. Desenul reprezintă o femeie stranie torcând în obscuritatea unei camere, cu privirea aţintită spre fereastră, prin care se vede marea zbuciumată purtând pe valurile ei corabia chinuitului zburător. Romantică, simbolistă, lucrarea a fost decodată drept o aspiraţie spre ideal, prin sacrificiu. Acest sacrificiu îl face „torcătoarea" pentru a-l izbăvi pe olandez de tragicul său destin [318].

Asemenea teme livreşti îi vor da târcoale şi după 1900, găsind pentru ele soluţii picturale care, în spirit, nu vor diferi mult de cele folosite de Gustave Moreau. *Ofelia*, *Nostalgie*, *Căinţa* (aceasta din urmă premiată la Expoziţia Universală de la Paris) sunt câteva tablouri care nu-l amintesc prin nimic pe Pallady de mai târziu. Nici studiile de nud, nici portretele de femei şi nici peisajele din această perioadă (*Peisaj cu pod*, *Peisaj cu statuie şi casă*), prea pictural concepute, spre deosebire de cele cu accentul pus pe desen de mai târziu, nu pot fi lesne recunoscute ca aparţinându-i Abia în cursul unei călătorii în ţară, pictând în Moldova (la Buciumlângă Iaşi), dar şi în Bărăgan şi undeva pe Dunăre, şi pe ţărmul Mării Negre, şi în preajma Bucureştiului, el începe să decanteze elemente şi culori pentru ceea ceva însemna în curând arta sa. Este drept, nici acum compoziţia nu este epurată de detalii şi pasta de culoare este încă destul de abundentă, iar cromatica încă prea vie. O oarecare aplatizare a volumelor se simte însă. (Ca urmare, oare, a contactului cu fresca şi icoanele medievale româneşti, cum s-a crezut? Poate.) Un semn că începe să-şi găsească drumul este, în peisaj, şi predilecţia pentru anotimpul toamnei, când paleta de culori a naturii este mai estompată, adică pe gustul de totdeauna al artistului.

Chiar în această a doua etapă a creaţiei, când mai este încă „dominat de pictură", când în creaţia sa nu s-au produs încă toate „limpezirile stilistice", el mai oscilând între antiteze (senzaţie şi idee, sensibilitate şi cerebralitate, primatul culorii şi cel al liniei), critica începe să-l aprecieze. O oarecare vâlvă a făcut compoziţia alegorică *Moldova*, trimisă la Salonul Oficial în 1909, dar astăzi pierdută. Apreciind la superlativ această lucrare în care reverberaţiile simboliste nu se stinseseră cu totul, Al. Bogdan-Piteşti îl numea pe artist „unul dintre puţinii pictori desăvârşiţi pe care-i avem", stăpân al unui „sobru şi mare stil" [319]. Elogiile aduse lui Pallady de critică s-au înteţit anul următor, cu prilejul unei expoziţii la Ateneu. În ziarul *Secolul* manifestarea de la Ateneu era numită „o adevărată expoziţie", care consfinţea „botezul unui mare talent de pictor" [320].

Nu mai puţin favorabilă s-a arătat şi presa franceză, în special poetul simbolist Gustave Kahn care, văzând tabloul *Toaleta* la Salonul pariziand in 1912, îl gratula pe autor, în *Mercure de France*, prin calificativul „un pictor de mare valoare". O altă lucrare, *Curtizana*, expusă un an mai târziu la Salon, era apreciată şi ea de cronicarul ziarului *La liberté* ca „magistrală", iar în *Le Gaulois* ca „o operă remarcabilă" [321].

Fiind pentru el o confesiune şi încă una „sinceră şi necruţătoare", cum arată în *Jurnal*, pictura sa, cu excepţia aceleia de început, nu devine literatură, nu alunecă în livresc.

„Pictura este «jurnalul» existenţei mele cotidiene", declară el. Dar, de fapt, ce vrea să exprime Pallady în pictură? Evident, ceea ce exprimă şi în scris, în *Jurnalul* său sau în corespondenţă. A nu-i observa o inadvertenţă la urâţenia lumii burgheze care-i apărea ca „caricatură josnică", apoi nonconformismul său funciar faţă de alcătuirea societăţii, faţă de prejudecăţile filistine, protestul său faţă de viaţa hâdă, detestabil de tristă, la care erau condamnaţi sătrăiaşcă oamenii.

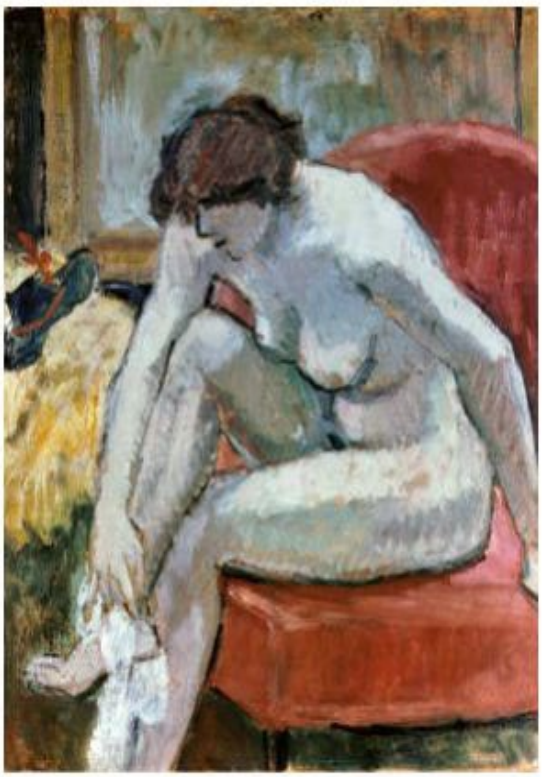
Aceste realităţi pe care o respinge, de care încearcă să se izoleze, îi opune propriul ideal, adică altă realitate, construită de el după legile frumosului. Iar pentru a crea acest frumos, Pallady a fost unul dintre cei mai calificaţi artişti. Cultura sa vastă, cunoaşterea profundă a tot ce crease mai de valoare Occidentul, în ambianţa căruia se formase, i-au permis să elaboreze un limbaj pe cât de „modern", în sensul alinierii la tot ce era experienţă îndrăzneaţă în atelierele Parisului, pe atât de original. Sunt adică topite în arta lui ecourile curentelor literar-artistice ale vremii. Gustul clasic pentru forma clară, luminoasă, pentru contur, admiraţia pentru Ingres le are de la parnasieni. O anumită morbideţe lascivă, ca şi unele note ezoterice de „decadentism" sunt specifice simbolismului, în timp ce, în planul expresiei plastice, nu pot fi trecute cu vederea unele tendinţe decorativiste proprii nabiştilor şi fovilor, fără a cultiva însă şi excesele acestora.

Dar oricât de „la curent" s-a menţinut Pallady cu mişcarea artistică din Franţa, apartenenţa la tradiţiile şcolii româneşti nu este de căutat în foarte mică măsură minată. În fond, Pallady îşi are implantate rădăcinile în straturi foarte adânci ale solului autohton, un anumit hieratism al compoziţiei, preeminenţa liniei, nonsubstaţialitatea carnaţiei, aplatizarea volumelor, ca şi tonurile stinse de culoare, ca şi matitatea facturii datorându-se cel puţin în parte, şi în subconştient, frescei şi broderiei medievale. Dar nu numai în limbaj, ci şi ca stare de spirit Pallady rămâne un moldovean, continuând „a cânta – cum s-a exprimat Petru Comarnescu – vechile melancolii şi visările moldoveanului", ale boierului care simte caracterul „falimentar" al clasei sale, cum ar spune Petre Pandrea.

Cunoscând subiectele tratate de Pallady, afirmaţia privitoare la „moldovenismul" lui pare să şocheze.

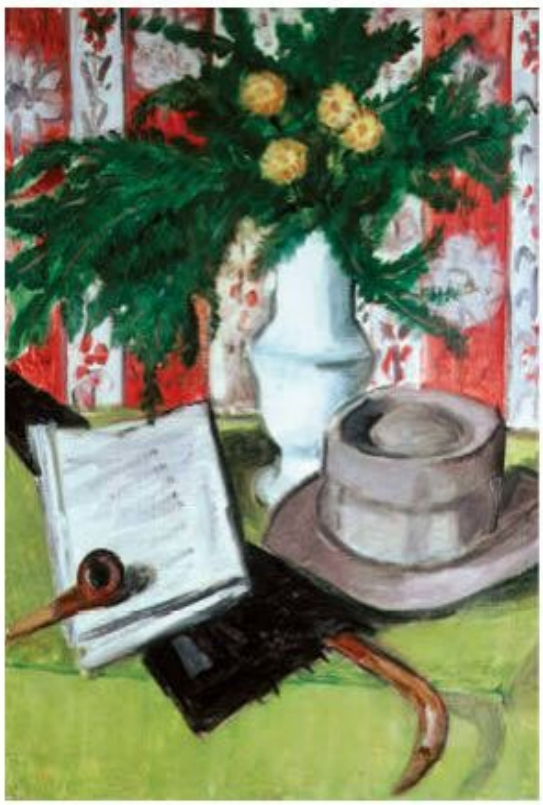
Cu excepţia unor lucrări de la începutul carierei, în care apar, cum am văzut, peisaje de la Bucium, de lângă Iaşi, nu există nici un indiciu temeinic că el aparţine spaţiului românesc în general, necum moldovenesc. Şi într-o vreme când căutările specificului naţional erau la ordinea zilei, când autohtonismul doctrinar impune ca subiecte eroiţe, costume populare, cumpene de fântâni, care cu boi şi altele asemenea citate etnografice din recuzita neoşismului, peisajele de pe Sena, interioare cu nuduri lascive, naturile moarte şi florile pute au părea în adevăr o erezie pentru campionii naţionalismului. A şi spus-o de altfel Tonitza: „Pentru neamul românesc, carta lui Th. Pallady înseamnă şi ea mai înaltă coardă a sensibilităţii româneşti. E firesc dar ca românii «specifici» (aluzie la tradiţiile promovate de cercurile de dreapta – n.a.) sănu-l înţeleagă, nici să-l guste" [322].

De fapt, detractorii pictorului nu înţeleg că românismul lui nu stă în motiv, ci, după cum au intuit Tonitza şi, după el, Comarnescu, apartenenţa lui Pallady la cultura românească se realizează nu la suprafaţă, ci în profunzime, prin sensibilitate, prin



THEODOR PALLADY, *Nud*

THEODOR PALLADY, *Place Dauphine*



THEODOR PALLADY, *Natură moartă cu pălărie și umbrelă*

comuniunea de simțire, în sfârșit, prin stil. Și în acest sens, are dreptate Anatol Mândrescu, autorul unei inspirate cărți despre Pallady, când consideră că „Tema fundamentală în această artă (a lui Pallady – n.a.) pare a fi stilul, obiectiva construcție a spiritului creator de unitate și sens"[323]. Așadar, nu după subiectele tratate, în fond doar pretexte pentru întruchiparea idealului de frumos, trebuie judecată artistul, ci după fondul spiritual al picturii sale.

Că n-a acordat atenție motivelor românești o dovedește faptul că n-a pictat țărani, ci cel mult, ca și Matisse, vreo simplă „bluză (vezi ie) românească" îmbrăcată însă de vreo doamnă (precum Yvonne Cusin), nu de o săteancă autentică, deși unul dintre modelele îmbrăcate într-o astfel de ie ține în mână un fus și alături o furcă de tors cu caierul de lână pe ea.

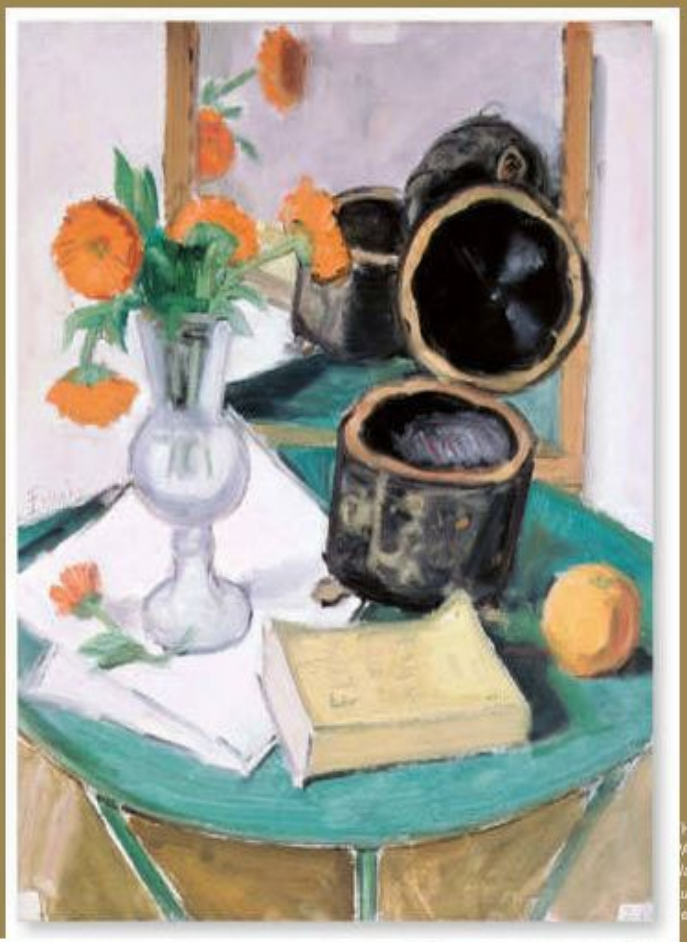
Dacă, așa cum s-a susținut, Pallady suferă în răurirea picturii medievale românești, împrumutul, inavuabil după știința noastră, este trădat de *Autoportrete* pictate sau desenate în număr apreciabil și mai ales de cel din colecția Zambaccian. Prin aplatizarea volumului, prin hieratismul atitudinii, prin schematismul liniilor sintetice și chiar prin coloritul lui sobru, acest portret cel mai mult, dar și celelalte amintesc bună oară de *Autoportretul* lui Pârvu Mutu din ctitoria Cantacuzinilor de la Filipeștii de Pădure sau de cel din biserica din Bordești.

Repertoriul tematic al lui Pallady este într-o indisolubilă concordanță cu viața sa retrasă, adică specific poeziei și arte intimiste. Așa cum observă Raoul Șorban, orizontul pictorului s-a îngustat tot mai mult odată cu înaintarea în vârstă, „La început a pictat peisaje – și chiar nuduri – în plin aer, apoi, parcă șovăind, s-a retras în odaia sa, lăsând doar fereastra deschisă spre priveliștea familiară din față, ca pe urmă să închidă și fereastra, și, în sfârșit, să tragă perdelele pentru a nu risipi cumva intimitatea vibrațiilor lăuntrice"[324].

Capeisagist Pallady descinde în natură, îndeosebi în parcuri și pe străzile orașului (căci și în această postazăr ămâne tot citadin), în special toamna și în după-amiezile de vară, spre asfințit, în momente când firea pare obosită, când ea nu-ți mai poate inocula senzația de vigoare de creștere și când corespunde de fapt cel mai bine cu starea de suflet a artistului, când este mai

THEODOR PALLADY, *Natură moartă cu mănușă*

THEODOR PALLADY, *Natură moartă cu lămâie*



HEODOR
ALLADY,
latură moartă
u călimara
eagră

HEODOR
ALLADY,
latură moartă
u peşte şi
truguri

THEODOR PALLADY, *Piaţă în Paris*

propice reveriei şi nostalgiei sale. Compoziţional prin caracterul său imanent realităţii, peisajul nu-i lasă pictorului prea multă libertate. Altfel spus, fidel în general motivului, ne îngăduind imaginaţiei să depăşească o anumită limită, foarte strânsă, el nu stilizează natura, aceasta sugerând în linii mari ea însăşi compoziţia tabloului, dar o transfigurează în schimb, când pictează în interior, Pallady aşază natura moartă – cărţi, flori, umbrele, ceasuri, tabachere, statuete, case, unelte de scris, draperii etc… – conform poeticii sale interioare, apelând de astă dată la ştiinţa sa de a compune savant, după toate regulile armoniei, ale ritmului şi cadenţelor sufleteşti ale simfoniei, dovedindu-se dirijorul genial la a cărui baghetă formele se organizează după reguli şi legi secrete, într-o arhitectură severă, solidă, epurată de orice balast ornamental, de orice efect baroc, iubitor al esenţelor fără tandreţi sentimentaliste, fără să lase loc anecdotei şi literaturizării, în general. Pallady îşi descifrează mesajul într-un limbaj auster şi logic, ca viaţa lui, laconica cam vorba lui de individ necomunicativ, rafinat, ca şi cultura lui, distins ca ţinuta, ca mersul, ca orice gest al său.

Considerând şi pe bună dreptate, că în întrecerea dintre culoare şi desen rezidă de fapt lupta dintre materie şi spirit, Pallady a optat fără să ezite pentru cel de-al doilea element. Aşa se face că pictura lui are o pronunţată tentă cerebrală. Fostul student în arhitectură la Şcoala Politehnică din Dresda a rămas şi ca pictor un adept al rigorii compoziţionale, al ordinii şi raţiunii, al armoniei severe. Chiar când se lasă influenţat de muzicalitatea poeziei lui Verlaine, o face în măsura în care muzica însăşi este înţeleasă ca o construcţie arhitecturală riguroasă.

În polemică deschisă, dar amicală cu Matisse, fostul său coleg în atelierul lui Moreau, Pallady îi scrie confratelui francez: „Nu dragul meu, pictura nu este, cum spui tu, culoare, după cum un artist nu este acela care aşterne culoare pe pânză. Cu alb şi negru poţi face pictură. Dar mai trebuie să ştii să le şi foloseşti şi să ai ce vă de spus…"[325]. Or, el a avut ce vă de spus şi a ştiut să o spună fără multă „vorbărie" cromatică. Cât priveşte conceptul său referitor la preeminenţa liniei nu s-a dezis în practică niciodată. Văzând în desen masculul şi în culoare femela, convins fiind că „desenul poate fi de sine stătător…, în timp ce culoarea fără desen rămâne ceva nevertebrat.. delincvescent"[326], a pus mai presus de orice desenul, apreciind rolul liniei şi urând, ca şi Baudelaire, zbuciumul care o tulbură. Repugnându-i pasta în straturi groase, Pallady foloseşte o pastă protoplasmatică, formată din culori diluate. Armoniile obţinute de el sunt de acee a stinse, clorotice, agonizante atmosfera tablourilor este şi ea rarefiată, iar lumea care o populează este o lume de seră, cu tonus vital scăzut. Chiar carnaţia nudurilor din multe interioare are un aspect morbid care distonează flagrant cu opulenţa sanguină din nudurile unui Renoir, de pildă, sau chiar din cele ale lui Petraşcu. Făcute parcă dintr-o materie vegetală, ave m impresia că, dacă am cresta aceste nuduri cu o lamă, n-ar curge sânge ci – aşa cum sugera Călinescu despre îngeri – ar curge sevă.

La această impresie contribuie, în afară de tentele mate, griul, renumitele griuri palladyene folosite într-o nesfârşită gamă de tonuri şi nuanţe, de la cel albicios la cel aproape de negru şi de la cel pur până la cele colorate în care pic ura t rozuri şi violeturi, galbenuri şi albastruri. Poate to cmai datorită acestor griuri mate să avem impresia odată cu poetul Lucian Blaga, că „Sufletul lui Pallady e o surdină pusă pe

toateculorile lumii; pe toateel le îmbogăţeşte dându-le adâncime în toateel facesă vibrezeo moale suferinţă"[327] sau cum spunea un alt mare poet – Tudor Arghezi –„meşteruhostrunepovesteşte toate tainele culorilor văzute pe dinăuntru, învăluite în borangic"[328]. Oricum, depăşind stările nevrotice, Palladyreuşeşte să orchestrezespaţii şi forme, ritmuri şi cadenţe şi să filtrezecu luciditate poetică o artă mare, plină de distincţie, în carelumina tamisată triumfă blând, fără ostentaţie. Este o artă care procură„delicii" superioare şi al cărei loc de frunte în istoria culturii româneşti a fost trainic fixat.

Când spunem Luchian, Petraşcu, Palladyi-am numit numai pe cei mai mari pictori români ai secolului XX. Problemelor carei-au frământat în cearcă însă să le găsească soluţii proprii, în funcţie de talentul, de temperamentul, de opţiunile fiecăruia, un număr mare de alţi artişti.

Unul dintre aceşti artişti este Nicolae Tonitza (1886–1940). Dacă este să-i căutăm o ascendenţă directă lui Tonitza, i-o vom găsi fără îndoială în Luchian. Un lirism cald, o acută sete de spovedanie, un interes susţinut pentru perfecţionarea mijloacelor de expresie, dintre care culorii îi conferă funcţii hotărâtoare, în năzuinţa sa de a creao artă majoră în stare să traducă în imagini expresive conţinutul pictural-poetic al idealului său artistic, toate acestea se înscriu în mod vădit pe direcţia iniţiată de Luchian. Tonitzaa dezvoltat însă aceastădirecţie potrivit personalităţii şi temperamentului său, obţinând în planul formei realizări remarcabile ca efect decorativ, ca putere de sugestie a culorilor şi, în fond, ca forţă de emoţionare.

S-a putut astfel vorbi la un moment dat despre un oarecare expresionism în începuturile artistice ale lui Tonitza, vădit în linia de contur anguloasă care conferă unor lucrări ca *Portretul scriitorului Gala Galaction* sau compoziţiei *Coadă la pâine* o tensiune interioară specifică expresionismului. Tot de expresionism ţin caracterul tematică, de astădată, dar şi cel al tratării formei, dramaticele tablouri cu clovni în care descifrăm lesne o fabulă a cărei morală vizează destinul tragic al artistului în societate. Ceea ce pare să-l preocupe cel mai mult pe pictor este coloratura socială a ceea ce ia forma protestului şi solidarităţii umane cu victimele nedreptei alcătuiri a societăţii. „Din lumea celor umili" se vachema un ciclu în care o primaţii soartei sunt compătimiţi pe o notă destul de sentimentalistă, dacă nu cumva chiar melodramatică, aşa cum o probează lucrările *La patul bolnavului, Interior, La patul copilului, Coadă la pâine, La cimitir*. Toate sunt

NICOLAE TONITZA, *Coadă la pâine*

NICOLAE TONITZA, *Nina în verde*

realizate în ajunul războiului. Pe acest drum, conflagraţia îl va antrena şi mai profund. Trimis pe frontul din Dobrogea şi căzut prizonier la Turtucaia, Tonitza a îndurat condiţiile grele ale captivităţii în lagărul de la Kârdjali. Are însă şi aici şansa să-şi continue îndeletnicirea de desenator şi să iasă chiar „la peisaj" întrucât se bucură de bunăvoinţa unui ofiţer care frecventa Academia de Belle Arte a Bulgariei. Aşa că înclinaţia sa pentru „umiliţi şi obidiţi" găseşte un larg câmp de afirmare, critica vorbind de vreo 1000 de desene şi schiţe realizate de Tonitza în captivitate, iar după război multă vreme scenele din prizonierat continuă să-l obsedeze traducându-se în tablouri ca *Înmormântarea unui prizonier român în Bulgaria*, *Pe drumul spre Turtucaia*, *Convoi de prizonieri*, *Dezertori* şi altele. De asemenea îl asaltează, cerându-se exprimate, stările de spirit post belice stârnite de viaţa de mizerie dusă de cei dezmoşteniţi. Dar rănile războiului au prins să se vindece şi viaţa să îmbrace şi culori sărbătoreşti. Drept urmare, Tonitza începe să renunţe şi el la combativitatea socială şi să acorde interes şi faţetelor mai luminoase ale realităţii. Se mută, de altfel, în capitala ţării şi peisajul picturii este aici altul decât la Iaşi: mai stimulator, mai modern, mai legat de ceea ce se produce în Occident. Predilecţia lui Tonitza pentru pitoresculsordid nu dispare nici acum. Casele de mahala continuă să-l pasioneze. Vizitele pe care le face vara la mare, în special a la Balcic, îi stimulează acest interes atât prin aspectul aşezării prin exotismul ei, cât şi prin fiinţele care îl populează (turci, tătari în costumele şi îndeletnicirile lor specifice).

Spre deosebire de alţi pictori români care făcuseră cunoştinţă cu Balcicul încă din 1913, când a trecut Cadrilaterul la România, Tonitza a ajuns aici abia în 1933. Locul i s-a părut „fin", „tandru", „fantastic" şi l-a redat în nenumărate tablouri ca atare. Tot spre deosebire de alţi confraţi, Tonitza merge la Balcic nu numai vara, ci şi iarna, pictând peste o duzină de peisaje reprezentând *Balcicul sub zăpadă*. Dar în afară de Dobrogea vizitează şi salubrele noastre aşezări de munte: în Făgăraş, iar la un moment dat şi în oraşelul Vălenii de Munte unde îşi ţine lorga cursurile universitare libere, de vară. Aşa se face că în desenele şi picturile lui Tonitza apar şi ţărani şi case de ţară, fără însă a-l captiva prea mult căci va rămâne un neînduplecat adversar al postgrigorescianismului epigonic.

O influenţă benefică asupra creaţiei sale a avut o vreme prietenia sa cu Francisc Şirato, Ştefan Dimitrescu şi sculptorul Oscar Han cu care a întemeiat în 1926 „Grupul celor patru". Această asociaţie a organizat în total şase expoziţii (1926–1930 şi, după o pauză, în 1933), iar după moartea lui Ştefan Dimitrescu, ceilalţi trei şi-au mai reunit încă de două ori lucrările în grup. Coeziunea grupului se baza pe convingerile lor că artiştii nu trebuie să admită compromisuri şi să abdice de la idealurile generoase ale reconstituirii naţionale a artei de a fi. De aceea, expoziţiile grupului „adevăratelor arbători plastice, vor înregistra nu numai succese de presă şi public, ci şi mănoase vânzări, dar vor fi şi un exemplu grăitor al unei arte ancorate în realitate exprimată printr-o viziune plastică modernă mereu reînnoită"[329].

Un alt moment semnificativ în cariera lui Tonitza l-a constituit profesoratul la catedra de pictură a Şcolii de Belle Arte din Iaşi, rămasă vacantă în urma morţii prietenului său Ştefan Dimitrescu.

Din această perioadă datează zugrăvirea bisericii mănăstirii Durău de la poalele Ceahlăului, unde a lucrat împreună cu un grup de studenţi ai săi. Aici, el se supune ritmurilor dictate de arhitectura monumentului, dar nu orbeşte ci mlădiindu-le, găsind pentru

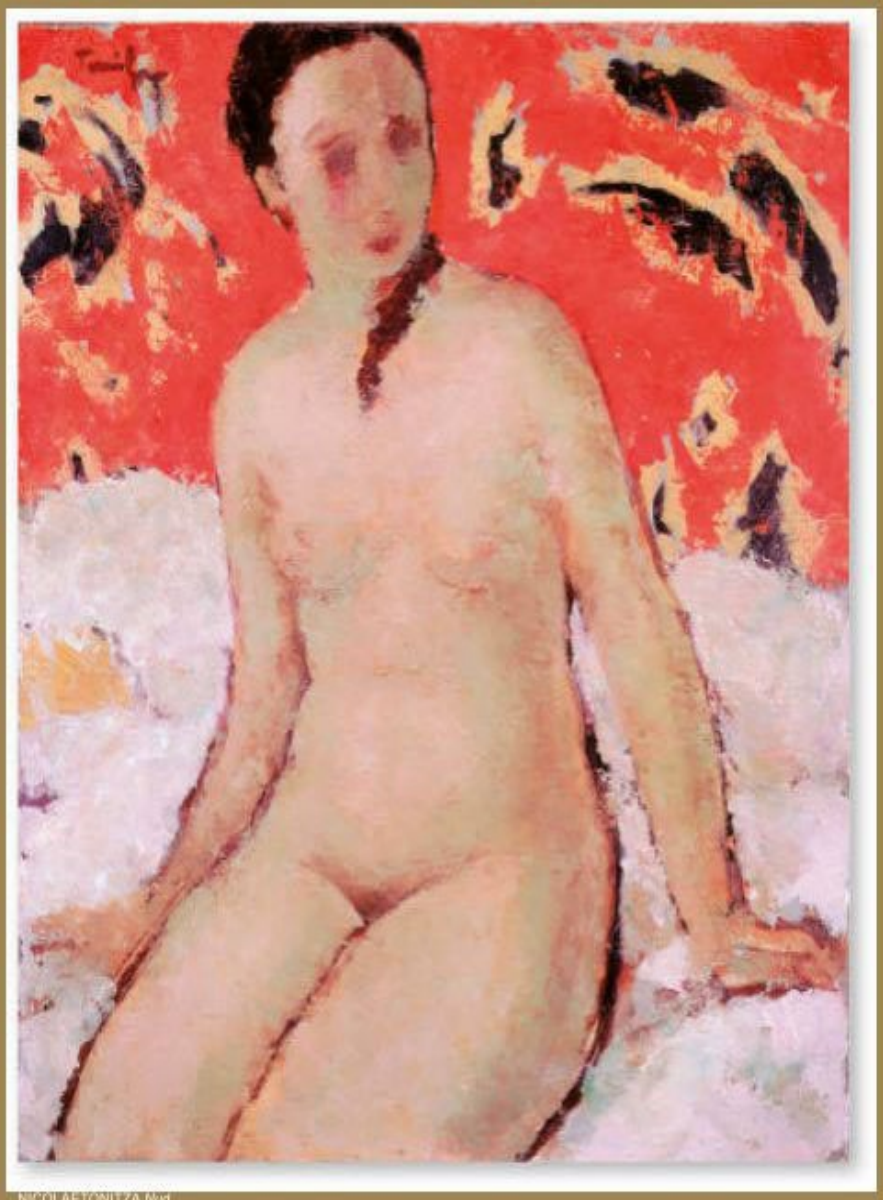
NICOLAE TONITZA, *Cap de copil*

NICOLAE TONITZA, *Mocănel*

noul conţinut al arteisale o nouă formă. În acest fel, el se depărtează atât de tradiţia bizantină, cât şi de neoclasicismul de domină pictura monumentală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi din primele deceniile ale veacului XX.

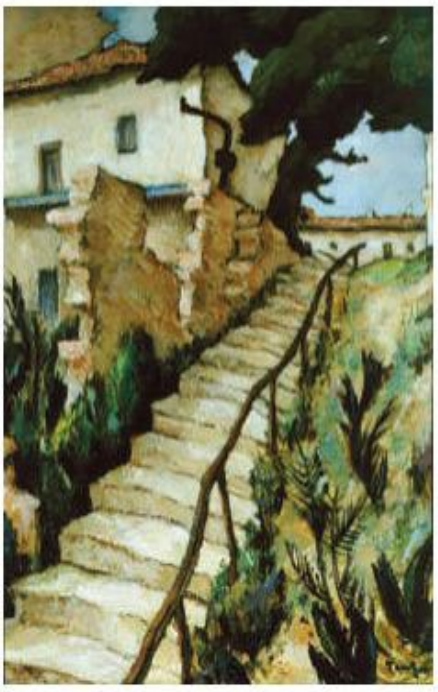
Pictorul a ajuns aici „la o sinteză monumental-decorativă cu totul originală în care descifrăm astăzi pe de o parte, ceva din spiritul locului, din ambianţa specifică zonei submontane a Durăului sub aspect topografic şi etnografic, iar pe de alta, timbrul inconfundabil al stilului tonitzian tradus în arabescul liniei, în sintetismul formei, în armonia cromatică, în gama caldă a paletei lui".

Şi totuşi, pentru a înţelege care a fost izvorul arteilui Tonitza trebuie să ne întoarcem la Luchian, al cărui cult Tonitza îl împinge până acolo încât îi preia şi unele motive. Avem în vedere printre altele, tabloul reprezentând o sobă ţărănească de gătit şi intitulat *Vatra* (aflat la Galeria Naţională), care aminteşte de *Bucătăria călugărească* din seria pastelurilor realizate de Luchian la Brebu. De asemenea, în tabloul *Linişte eternă* reia motivul ţărmului surpat prin a cărui ferăstruire se zăreşte marea, pictat de autorul *Anemonelor* în *Marea la Tuzla*. Fireşte însă că nu numai prin aceste similitudini, la care am putea adăuga preferinţa pentru oameni isărmani, pentru peisajul cita din, pentru flori, se înscrie Tonitza în descendenţa luchianescă. Cu mare lesă u înaintaşel mai are comun şi felul de a simţi, de a adera la realitate. Este, cu alte cuvinte, un sentimental ca şi Luchian; aparţine aceluiaşi tip de umanitate ca şi acesta. Mai mult decât prin temele abordate şi prin temperament, Tonitza se înrudeşte cu Luchian stilistic. În această privinţă se poate spune că el ridică pensula căzută din mâna paralizată a celui care a pictat *Lăutul*, căci tocmai acest tablou, realizat în 1912, constituie într-un fel punctul de plecare de la care Tonitza continuă şi dezvoltă lecţia lui Luchian. Aici, anume, trebuie să căutăm impulsul pentru tendinţa, din ce în ce mai franc exprimată, a lui Tonitza de a renunţa la modelarea volumelor şi la perspectiva liniară şi atmosferică în favoarea efectului decorativ obţinut din tratarea plată, uniformă ca valoare cromatică, a întregii suprafeţe a pânzei, indiferent de desfăşurarea în adâncime a spaţiului în care sunt plasate obiectele.



NICOLAE TONITZA *Nud*

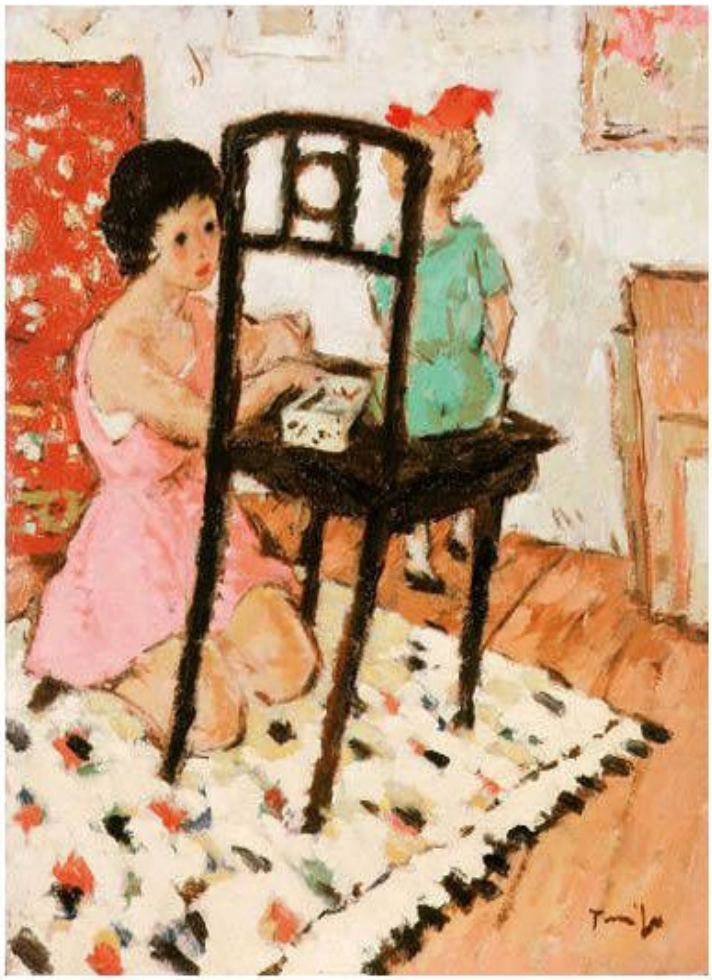
NICOLAE TONITZA
Flori



NICOLAE TONITZA,
Scara hanului Caramiti

Tablourile lui Tonitza, reprezentând peisaje, flori, naturi moarte, interioare, nuduri şi portrete de copii, toate realizate într-un spirit foarte modern, degajă un optimism salubru care reflectă încrederea artistului în capacitatea artei de a înfrumuseţa viaţa oamenilor.

În ilustrarea temei copilăriei, de pildă, n-a fost egalat de nimeni în consecvenţă şi reuşita cu care i-a pictat pe cei mici. A avut faţă de confraţi şi un atu. În timp ce nici unul dintre marii pictori ai generaţiei sale n-a avut mulţi copii, el a fost un tată prin excelenţă, trăind şi lucrând în mijlocul numeroşilor săi copii, trăind bucuriile, dar şi grijile pe care paternitatea le comportă. Zecile de tablouri în ulei, ca şi zecile de desene consacrate de Tonitza temei se constituie într-o adevărată iconografie în imagini a copilăriei, artistul urmărind miracolul devenirii omului din fragedă prunciepână în anii adolescenţe. La diferite vârste şi în diverse ipostaze, sănătoşi şi bolnavi, jucându-se saucitind, îmbrăcaţi saunuzi, pregătindu-şi singuri de junul saucina canişte orfani, copiii



NICOLAE TONITZA
Joc de copii

pictaţi de Tonitza sunt aceia de pretutindeni şi de totdeauna: naivi şi isteţi, inocenţi şi poznaşi, plini de candoare, însetaţi de cunoaştere, dornici de iubire, demni de grijă şi ocrotire din partea celor mari. De regulă, copiii care-i pozează sunt propriile fetiţe, Irina şi Catrina, ca şi fiul său Petru. Îi cunoaşte bine. Le ştie temperamentul, slăbiciunile şi-i pictează încă de când erau în faşă (*Cap de copil cu bonetă albă*) până în pragul adolescenţei (*Portret de copil, Joc de copii, Portret de fetiţă, Fraţii, Orfanii, Fetiţă citind, Irina, O floare între flori*). Purtând uneori titluri ca *Fetiţa olandeză*, *Katiuşa lipoveanca*, *Mica tătăroaică* sau *Copil turc*, aceste tablouri aduc mărturie despre credinţa lui Tonitza că vârsta de aur a copilăriei nu trebuie să fie umbrită de îngrădiri şi prejudecăţi etnice sau rasiale.

NICOLAE TONITZA,
Fetiţă olandeză

NICOLAE TONITZA
Irina

Cum era de aşteptat în această pasiune pentru vârsta copilăriei, datorită succeselor pe care le-a avut cu asemenea tablouri, Tonitza a făcut prozeliţi. Mulţi contemporani ai săi, precum Camil Ressu, Alexandru Phoebus, Aurel Băeşu, Sabin Popp, Bob Bulgaru, Anastase Demian, au pictat în repetate rânduri copii într-o manieră proprie, dar care o evocă uneori pe a lui Tonitza.

Artist cu o conştiinţă socială dezvoltată, participant activ la frământările lumii în care trăia, Tonitza a fost în acelaşi timp un gânditor lucid care a reflectat şi a luat atitudine, prin scrisul său, în cele mai diverse probleme ale artei. Opera lui scrisă îmbrăţişează aproape toate aspectele legate de creaţia plastică – de la problemele de teorie la chestiunile mărunte de meşteşug şi de la sarcinile învăţământului artistic la denunţarea caracterului antipopular, de clasă, al artei oficiale şi la dezvăluirea celei mai directe, brutală, am zice, a moravurilor ce înveninau climatul vieţii artistice. De asemenea ideea funcţiei sociale a artei revine ca un laitmotiv în articolele sale, el militând pentru probitate şi sinceritate pentru promovarea principiilor specifice artei angajate.

Dacă numele lui Petraşcu îl atrage după sine imediat pe cel al lui Pallady şi invers, numele lui Tonitza se asociază firesc cu cel al lui Şirato, pe cei doi unindu-i nu numai o prietenie exemplară, dar şi atitudinea faţă de lume şi de artă, ţinuta morală, cercul de preocupări. Personalitate robustă şi complexă a artei româneşti, Francisc Şirato (1877–1953) s-a afirmat,

ca şi Tonitza, în grafica politică de gazetă (asupra căreia o săstăruim la capitolul respectiv) în critica de artă şi în pictură. Scrierile sale strânse de el în volumul *Prospecţiuni plastice* trădează un teoretician lucid, cu idei sigure în multe compartimente ale artei şi raporturilor acesteia cu natura, cu societatea. „În studiile, eseurile şi cronicile sale – arată Petru Comarnescu – întâlnim nu numai un artist cu gust sigur şi cu darul unei exprimări clare şi precise, ci şi un gânditor în stare să teoretizeze diferitele fenomene şi tendinţe artistice, să se ridice de la cazuri particulare la generalităţi cu însemnate implicaţii" [330]. Aşadar, reflexiv şi metodic, el este înclinat spre problematizarea artei, spre abstragerea unor adevăruri cu atingere filosofică mai largă, spre conceptualizări de natură etică şi estetică într-un plan raţional abstract, ceea ce-l diferenţiază de prietenul său Tonitza care, mai subiectiv, mai spontan, mai liric, mai impulsiv, chiar, mai polemist, se bizuia mult pe intuiţie şi pe observaţii impresioniste. „Momentul istoric şi cultural în pictura românească", „Renaşterea artei populare", „De ce moare impresionismul", „Arta în conformitate cu natura", „Cultul formei", „Elementul de agrement în artă", „Despre meşteşug la artist", „Grigorescu", sunt doar câteva dintre studiile şi eseurile ce stau mărturie despre registrul larg al problemelor care l-au frământat pe Şirato.

FRANCISC ŞIRATO, *Întoarcerea de la târg*

Reflecţiile pătrunzătoare ale criticului asupra artei şi rosturilor ei n-au rămas fără ecou pentru căutările şi experienţele artistice în faţa şevaletului. Fără a-i altera prospeţimea observaţiei, ci conferindu-i mai multă acuitate, fără a-i răpi spontaneitatea percepţiei, dar susţinând-o cu datele judecăţii, fără a-i stinge elanurile lirice, dar cenzurându-le şi potolind efuziunile sentimentaliste, preocupările teoretice l-au ajutat pe Şirato să găsească cu o dată cumpănă dreaptă între diversele tendinţe, opera sa distingându-se deopotrivă prin anvergura gândirii plastice şi prin poezia cu care este învestit universul temelor tratate.

L-atentat, ştim, în anii tinereţii, după celu crase o vreme la Düseldorf, într-un atelier de litografie, modul de a „reda" realitatea al expresionismului aflat în stare larvară în Germania din jurul anului 1900. Primele sale încercări de factură expresionistă (printre altele tabloul *Saltimbanci*) ieraumenite să-l treacă prin „purgatoriul" ce putea să-l facă să uite „banalităţile vieţii cotidiene înfăţişate de naturalişti" (a seciti profesorii săi de la Şcoala de Belle Arte din Bucureşti).

FRANCISC ŞIRATO, *Vânzător de covoare*

FRANCISC ŞIRATO, *Femeie în rochie albastră*

FRANCISC ŞIRATO, *Fluier (Cârciumăreasa)*

După acest mic ocol, Şirato ieşea în adevărata drumul mareal al picturii româneşti, aliniindu-se celor mai valoroşi pictori ai noştri din perioada interbelică. Sunt două direcţii mai importante pe care a evoluat Şirato, şi lor le răspund, parcă, două maniere diferite.

În prima domină interesul artistului pentru construcţia compoziţională solidă, monumentală, învăţată de la Cézanne, în care un rol expresiv deosebit le revine liniei şi petelor de culoare ce definesc forma în volume uşor geometrizate. Este vorba tocmai de acea reacţie la impresionism la care ne-am referit şi pe care Şirato o teoretizează în mai multe articole. Doctrinarul este categoric. El consideră că „impresionismul este condamnat, că este, pretutindeni, părăsit". Deşi recunoaşte că „rămâne de pe urma lui, ca moştenire, învăţăminte tehnice de o valoare nepreţuită"[331], pe principalii noştri impresionişti – Steriadi, Dărăscu, Mützner, Bunescu – îi exceptează de la blamul aruncat asupra curentului.

În aceste condiţii era firesc ca Şirato să-şi îndrepte admiraţia spre Cézanne. Anume la maestrul din Aix-en-Provence găseşte Şirato acel „ideal al realizării absolute" urmărit cu o exemplară tenacitate, atunci când intenţiona „să facă din impresionism ceva solid şi durabil ca arta muzeelor".

Reabilitarea formei a fost deci în primii ani de după război principala preocupare a lui Şirato. Iar această reabilitare a formei se grefa pe o alta, aceea a tematicii ţărăneşti. El era încă din 1917 angajat la Muzeul Naţional întemeiat de Al. Tzigara-Samurcaş, al cărui profil era dat de arta populară. Pictorul trăia şi lucra în ambianţa arteiţărăneşti, fiind astfel sufleteşte apropiat de problematica ţărănească în genere. Nu realizează prea multe compoziţii cu tematica respectivă. *Întâlnirea*, *Popas*, *Sprepopas*, *Întoarcerea de la târg*, *Trei ţărani* şi alte câteva epuizează pe de acest filon. Puţine câte sunt, ele reprezintă însă un cuvânt nou în evocarea lumii ţărăneşti. Nimic nu se mai păstrează aici din viziunea sentimentalist-idilică din trecut. Locul acesteia este luat de o viziune gravă monumentală în care personajele împrumută atitudinile şi gesturile laconice ale unor eroi de epopee clasică, însăşi costumele lor largi – zeghea bărbaţilor de pildă, asemănătoare unor toge, şi căciulile ca nişte tiare sacerdotale conferindu-le o nobleţe princiară. Aerul monumental este dat de plasarea personajelor în prim plan, ca în *Întoarcerea de la târg* reprezentând o ţărancă rupeşă care poartă o greutate pe cap, sau ca în *Sprepopas*, personajele fiind amplasate aici şi pe un tăpşan cele permite să privească în voie spre carele şi vitele ce par minuscule pe lângă dimensiunile

FRANCISC ŞIRATO
Casa roz

lor ce acoperă aproape întreaga suprafaţă a tabloului. Aceeaşi atitudine de stăpân atotputernic şi demn, proiectaţi masiv într-o perspectivă montantă peste peisajul frământat, iar parţial şi deasupra orizontului, au personajele din *Întâlnirea*, un băiat şi o fată bine îmbrăcaţi şi siguri pe ei cu nişte chiaburi.

Asemenea lucrări, ca şi altele în care elementele de artă populară (covorul, ulcica, plosca), cu coloritul şi formele lor specifice, intră în componenţa imaginii (de exemplu *Vânzătorul de covoare*, *Vânzătoare de covoare*, *Natură moartă cu flori* – colecţia V. Parizescu), îl plasează pe Şirato în cadrul căutărilor de constituire a specificului naţional românesc.

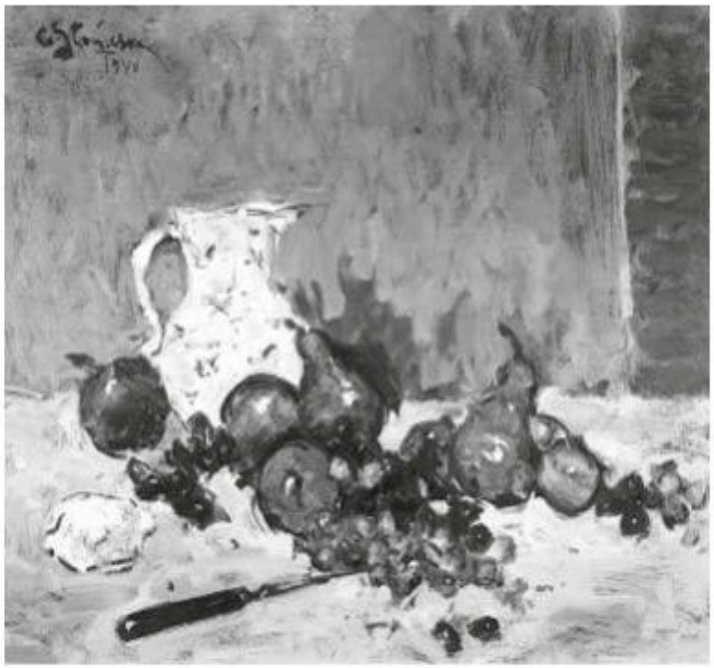
Această este de fapt faza în care, construind forme robuste, uşor geometrizate, Şirato se sincronizează cu căutările noului clasicism european, trăind astfel „sentimentul timpului" său. Ceea ce avea întâietate pentru el era acum o sinteză morfologică viguroasă. La categoria lucrărilor cu ţărani sub aspectul morfologic, mai pot fi adăugate tablouri ca *Podul de la Băneasa*, lucrare prefigurând evoluţia spre constructivism, *Hanpărăsit*, *Uliţă la Tuzla*, *Tabietul Albumuş* şi *Fată lucrând filet*. De fapt, acestea din urmă fac mai degrabă trecerea la cealaltă fază din creaţia lui Şirato, ceea care îl consacră drept un mare pictor al armoniilor cromatice şi al rafinamentului desăvârşit în sugerarea facturii cade porţelana materiei picturale.

Văzând pentru prima oară tabloul *Fată lucrând filet*, gândul te duce imediat la Vermeer. I s-a întâmplat acest lucru autorului rândurilor de faţă, pentru că să descopere mai târziu că aceeaşi impresie o avuseseră înaintea şi alţi critici. Şi nu atât ocupaţia asemănătoare a personajului pictat de Şirato cu ceea a *Dantelăresei* marelui olandez provoacă această asociere mentală, cât vrăjitoria coloristică din care sunt zămislite cele două tablouri ireale şi tulburător de frumoase.

Părăsind tematica ţărănească, artistul renunţă totodată şi la geometrismul formelor pentru a plonja în universul intimist (naturi moarte, flori, interioare, personaje feminine în atitudini de abandon, de *dolce far niente*). Fără a face cale întoarsă la impresionism, artistul român îşi îndreaptă atenţia spre continuatorii acestuia. Bonnard fiind cel mai susceptibil de a fi luat ca model. Imaginea, aşa cum o gândeşte acum Şirato, nu ajunge să se dezagrege, ea mai este structurată riguros. Dar scapă din strânsoarea contururilor şi începe să plutească închegată fiind din pete cromatice fluide ce curg sau chiar plutesc diafane ca

FRANCISCȘIRATO
Femeie pe sofa

FRANCISC
ȘIRATO
Natură moartă



EUSTAŢIU STOENESCU
Natură moartă

un gaz, topite în baia de lumină. Sunt astfel tratate naturile moarte *(Serviciul de ceai, Natură moartă cu mere)*, florile, femeile în interior *(În faţa oglinzii, Bluza albă, Femeie în bluză roşie, Siesta)*, peisajele *(Casa roz, Geamie, Timpnoros la Balcic, Dealul alb)*, imagini în realizarea cărora artistul obţine, cu ajutorul unei pastei uşoare, lipsite de consistenţă, asemenea acuarelei, delicate armonii de rozuri diafane şi albastruri azurii, de galben uricitron şi de violeturi şanjante asemenea unor atlazuri.

Un pictor de valoare funciară mentor stilul impresionismului şi în mare vogă între cele două războaie, dar care urmează o cale mai aparte, având adică puţine tangenţe cu confraţii de generaţie, atât în privinţa direcţiei artistice pe care o urmează, cât şi sub aspectul organizatoric, pentru că nu-l găsim decât mai rar în grupările artistice bucureştene a fost Eustaţiu Stoenescu (1884–1957).

Fiu de moşier oltean, dar cu sânge francez în vine, din partea mamei, pictorul Stoenescu a fost o fire cumpătată, cu înclinaţii practice, un raţionalist cu simţul realităţii şi al echilibrului. În această privinţă el se aseamănă nu cu celălalt boier – cu Pallady –, ci cu burghezul Petraşcu. De altfel, ca şi acesta din urmă, ţine la marea tradiţie a picturii de muzeu şi ia ca modele pe Velázquez, Rembrandt, Hals, Goya, Whistler, Manet. Priveşte spre aceştia cu admiraţie şi tinde din răsputeri să le afle şi să le aplice în practică secretele. În parte, va şi reuşi. Nu de la început şi nu fără o tenace trudă.

Şi în privinţa studiilor Stoenescu urmează o cale ce diferă în parte de a celorlalţi pictori. Asta în sensul că nu urmează Şcoala de Belle Arte din Bucureşti, ci merge direct la studii, încă de la vârsta de 16 ani, într-un atelier parizian, anume în cel al lui Jean-Paul Laurens, la Academia Julian. Aici au ajuns mulţi pictori români (Luchian, Petraşcu, Steriadi, printre alţii), dar după ce şi-au însuşit meşteşugul, au chiar în paralel cu aceasta au urmat căi ce n-aveau prea mult în comun cu academismul marilor pânzece glorificau zei şi pe mai-marii lumii acesteia. Unii au străbătut rapid sau mai pe îndelete o fază impresionistă şi au găsit apoi formule ce i-au consacrat ca pictori moderni post impresionişti.

Lui Stoenescu important i-a părut a fi altceva. Ca şi Amancu o jumătate de secol în urmă, ca şi Mirea, alt academist de talent, care, ajuns la Paris, şi-au propus să creeze compoziţii mari pe teme prestigioase, Stoenescu îl urmează îndeaproape pe maestrul său şi atacă pânze cu multe personaje ca *Intrarea Ieannei*

d'Arc în Orleans, *Convoiul țigănesc*, *Supa populară* primite la Salonul parizian din 1911 și chiar premiate. De altfel, activitatea lui creatoare desfășurându-se, ca și în cazul lui Brâncuși, mai mult în Franța, aici va dobândi pictorul cele mai mari succese, aici va culege cele mai multe elogii din partea criticii.

Devenind unul dintre marii portretiști ai epocii, apreciat în special în cercurile mondene pentru că îi portretizează mai ales pe reprezentanții protipendadei, Stoenescu organizează expoziții după expoziții mai întâi la Paris, dar apoi și la Londra, la New York, la Chicago, la San Francisco, la Veneția, aici participând la Bienala din 1928. Și portretele lui plac. Sunt apreciate pentru gravitatea coloritului lor dominat de negru, alb și roșu, pentru tușa nervoasă, iar uneori și pentru adevărul uman, pentru ceea ce reușește să surprindă din psihologia personajului care-i pozează. Au fost socotite realizări de vârf care l-au propulsat, în ochii criticii, chiar înaintea pictorului maghiar Philipp Laszlo care picta în acel timp la Londra, bucurându-se, ca Munkácsy altădată, de o mare vogă în Occident.

Ca autor de portrete, Stoenescu privește spre patru mari maeștrii ai genului: Velázquez, Hals, Goya și Whistler. Împrumută de la aceștia sobrietatea și totodată prețiozitatea coloritului. Predilecția pentru negrurile catifelate și pentru griuri îi asigură, mai ales în portretele de bărbați, accesul la rafinamente și virtuozități formale, dar totodată la dramatismul pe care îl presupun destinele umane, mai ales atunci când sunt pictați bătrânii. Iar Stoenescu a izbutit să fie mare mai cu seamă în portretele de bătrâni, în portretele de femei el fiind, cum constată chiar o femeie (Maria Bengescu), mai superficial, mai decorativist. Enumerăm câteva dintre cele mai reușite portrete realizate de Stoenescu de-a lungul anilor: pe cel al maestrului său, *Jean-Paul Laurens* (1924), privit din profil, apreciat la mai multe expoziții, pe cel al lui *C. Disescu* (1917), *Autoportretul* din 1925, pe cel al baronului *Levasseur* (1926), cu o mână expresivă și posesivă ce a cuprins cam cât spătarul fotoliului, pe cel al unei bătrâne doamne – *Miss Mac'Connell* (1927) –, pe al abatelui *Mugnier* (1927), pe al pictorului *Ștefan Popescu* (1924), pe al lui *Matei Corbescu* (1931). În sfârșit, critica l-a lăudat pe cel al *regelui*

EUSTAȚIU STOENESCU, *Scenă din război*

Ferdinand, din 1929, socotit „o bucată de o savoare unică" [332]. Nu împărtăşim însă entuziasmul de circumstanţă al criticii pentru că, spre deosebire de portretele enumerate în care tehnicii, în adevăr măiestrite, îi corespunde şi un sondaj psihologic al personajelor pictate, în portretul tipic mondenal M.S. Regele primează exerciţiul de virtuozitate tehnică, în adevăr remarcabil în redarea decoraţiilor şi ceaprazurilor ce împodobesc uniforma de gală a suveranului, în timp ce faţa acestuia rămâne inexpresivă.

Opera de portretist a lui Stoenescu este, prin urmare, remarcabilă şi, am putea spune, fără egal în arta românească a epocii. Va trebui să aşteptăm portretele realizate de Corneliu Baba ca să putem vorbi despre un echivalent al celor pictate de Stoenescu.

Dar portretul nu este singurul gen în care acest pictor şi-a demonstrat măiestria. Pictura de gen, peisajul, natura moartă, florile şi-au găsit în el un interpret subtil şi sensibil.

Fidel, ca portretist, până la a părea conservator şi chiar desuet, tributar marilor maeştrii ai trecutului, el se arată mai modern în celelalte genuri. În primul

EUSTAŢIU STOENESCU, *Micul dejun*

EUSTAŢIU STOENESCU, *Veneţia*

rând prin lărgirea gamei cromatice în trucât negrului şi griurilor le juxtapune culori deschise (roşu, rozuri, portocaliuri) şi mai ales prin impresia de schiţă, de non finit imprimată compoziţiilor, interioarelor, nudurilor, peisajelor. Deosebit de fine sunt scenele cu copii din anturajul familiei, ca şi nudurile destul de senzuale, dar niciodată lascive şi vulgare. (Dintre compoziţii, menţionăm pentru fireasca latitudinilor şi spontaneitate mişcărilor *Vânătoare de lupi*, *Artişti de circ*, *Înmormântare* şi *Statie cu cocoşul* tablou conceput ca o replică la *Evreu cu gâsca* al lui Grigorescu).

În peisaj, cele mai frumoase rezultate au fost obţinute de Stoenescu la Veneţia, unde nu urmăreşte nici dramaticul, ca Petraşcu, nici fastuosul, ca Dărăscu, ci se lasă fascinat ca un impresionist de evanescentele ceţuri în care se cufundă oraşul de pe lagună în zilele ploioase. *Piazzeta* sub burniţă este una din pânzele tipic impresioniste pe care le inspiră, prin 1938, mirifica cetate a dogilor.

În pictarea naturii moarte şi a florilor, Stoenescu se situează de asemenea în rând cu cei mai buni maeştrii ai şcolii româneşti atât de prodigioase în practicarea acestor genuri.

În paralel cu Luchian, Petraşcu, Pallady, Stoenescu, Tonitza şi Şirato, o replică viguroasă dădea impresionismului şi Camil Ressu (1880–1962). Nu mai era vorba de astădată de o soluţie absolut originală, ca în cazul celorlalţi. Încă din timpul studiilor de la Paris (între 1902–1907), după câteva exerciţii impresioniste, chiar pointilliste, Ressu a optat pentru formula lui Cézanne. De aceastădată decizia nu este

CAMIL RESSU
Compoziție cu țărani

străină prietenia artistului român cu Charles Guérin, adept fidel al maestrului de la Aix. Întâlnirea artistului cu Al. Bogdan-Pitești a fost providențială deoarece cunoscutul mecena l-a invitat pe tânărul pictor la moșia sa de la Vlaici – sat din județul Olt –, unde întreținea un cerc literar artistic frecventat de mari oameni de litere și de artă, dacă ar fi să-i pomenim doar pe poeții Macedonski și Arghezi.

La Vlaici, unde va merge în fiecare vară până spre 1915, Ressu va avea revelația vieții satului, iar zugrăvirii acesteia îi va consacra cea mai mare partea creației. Adevărata lansare în public a lui Ressu ca pictor are loc în anul 1910, moment crucial în istoria artei românești moderne. Evenimentul ce marchează acest moment îl constituie un fel de schismă ce se produce în cadrul societății Tinerimea Artistică cu prilejul expoziției ei din acel an. În cadrul acesteia au intervenit două elemente ce aveau să producă un adevărat eviriment în arta românească modernă: o mică retrospectivă Andreescu organizată ca omagiu adus marelui clasic, și expunerea lucrării *Cuminţenia pământului* de Brâncuși. Dacă opera sculptorului a stârnit o aprigă polemică în presă împărțind publicul și critica în două tabere și dezbinându-i chiar pe membrii Tinerimii, prezența masivă a lui Andreescu a avut menirea să reorienteze gustul dominant al epocii de la pictura vag simbolistă, adesea anecdotică sau evazionist sămănătoristă, spre spiritul modern și de rezonanțe majore întruchipat de arta andreesciană. Este drept, deși extraartistic, evenimentul sângeros al răscoalelor din 1907 își avea și el importanța lui în schimbarea de viziune a artiștilor asupra vieții țărănești. Fapt este că, odată creată o asemenea stare de spirit, pictura lui Ressu era și ea receptată pozitiv, ca o reacție la idilismul minor practicat de unii membri în vârstă ai Tinerimii. Foarte entuziasmați de cele cinci pânze expuse atunci de Ressu s-au arătat criticul Theodor Cornel, partizanul unor tendințe moderne radicale, și scriitorul N.D. Cocea. Și unul și altul semnalau noutatea demersului artistic al tânărului pictor. Referindu-se desigur la tablourile cu țărani, în special la *Țărănci din Vlaici* înfățișând trei sătence în costume populare șezând pe iarbă, Cocea observa cu subtilitate că „Ressu apreciază mai mult farmecul contemplării decât vulgaritatea muncii" [333]. Și în adevăr, cum se va întâmpla și cu alte multe tablouri cu țărani, foarte adesea aceștia vor fi înfățișați în clipele lor de repaus, contemplând sau meditând, aflați uneori în rugăciune sau pășind îngândurați și reculeși ca în compoziția *Înmormântare la țară*. De altfel, chiar dacă sunt surprinși în acțiune, arând, semănând, culegând, gesturile lor ample par mai degrabă părți dintr-un ritual, fiecare dintre ei părând a săvârși un sacerdoțiu. Profitând de înaltele sale însușiri de desenator, Camil Ressu a realizat tablouri de

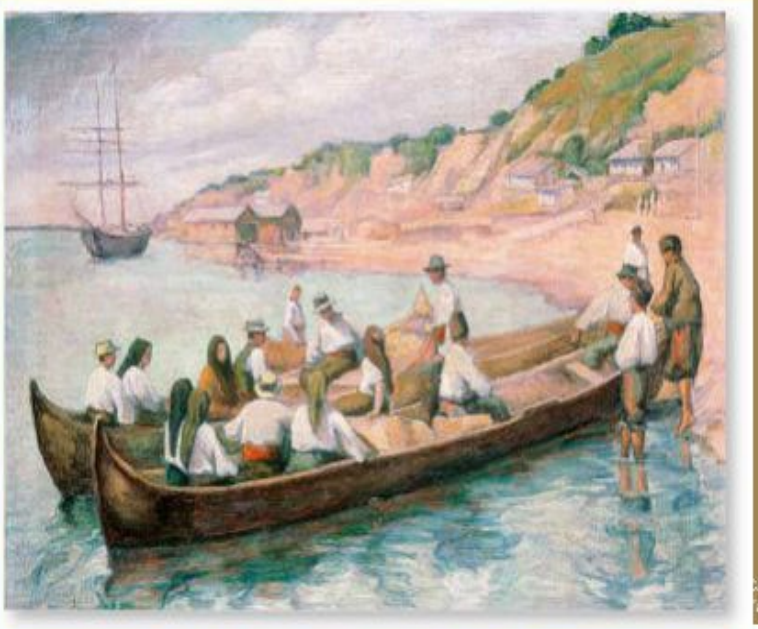
compoziţie cu mai multe personaje pe care le construieşte cu o bună cunoaştere a legilor perspectivei şi a raporturilor dintre mase. Compoziţii cum sunt *Cosaşi odihnindu-se*, *Înmormântare la ţară*, *Odihnă la câmp*, *Ţărani în barcă*, *Ţărani la prânz* se disting prin coeziune prin echilibru clasic şi prin monumentalitate. De remarcat în primul dintre tablourile menţionate, şi felul cum este redat cadrul natural, adică peisajul, fuga în adâncime a perspectivei, succesiunea planurilor şi atmosfera de vară toridă sugerată cu ajutorul unui colorit auster care constă mai mult din variaţii de ton decât din diferenţe cromatice.

Noutatea adusă de Ressu în tratarea ţăranului era nu numai una de viziune, ci şi de estetică a formei. Concepţia artistului îşi găseşte în acest sens şi o reflectare teoretică într-un amplu articol-program publicat în *Viaţa socială* revistă de stânga, în paginile căreia se putea întâlni cu Arghezi. În articolul intitulat „Despre artă şi artişti. Impresii şi reflexii", Ressu concepea opera de artă ca „o sinteză a imaginilor vizuale", ca „o simplificare a formelor, liniilor şi culorii", ca „o circumscriere de aşa natură a obiectului viziunii încât totul să concorde la cea mai mare expresie a subiectului tratat"[334]. Accentul pe sinteză şi dispreţul pentru simpla impresionare a retinei îl călăuzesc pe Ressu de-alungul întregii sale cariere, cu excepţia câtorva lucrări din tinereţe, cum sunt *Pe terasă*, *La scăldat*, *La fereastră*, în care îl preocupă cu precădere redarea efectelor de lumină.

Marile disponibilităţi de desenator i-au ajutat pe Ressu să abordeze într-un mod original şi portretul. Fie că este vorba de portrete ale unor anonimi (femei, fetiţe), fie de efigiile unor personalităţi ca pe Octavian Goga ca Ştefan Luchian, ca pictoriţa Nina Arbore, ca Tudor Arghezi, ca pictorul Alexandru Istrati sau de *Autoportrete*, artistul recurge la linia de contur pentru a fixa, redusă la esenţă, profilul sinteticşi expresiv al personajului. Odată surprinse trăsăturile fizice definitorii exprimate prin linia când dunduioasă, când colţuroasă a conturului, restul vine de la sine. Falduluneirochii, expresia feţei, jocul mâinilor devin elemente secundare psihologia modelului supunându-se direct atitudinii totdeauna mai estuoase, monumentale exprimate prin linia de contur.

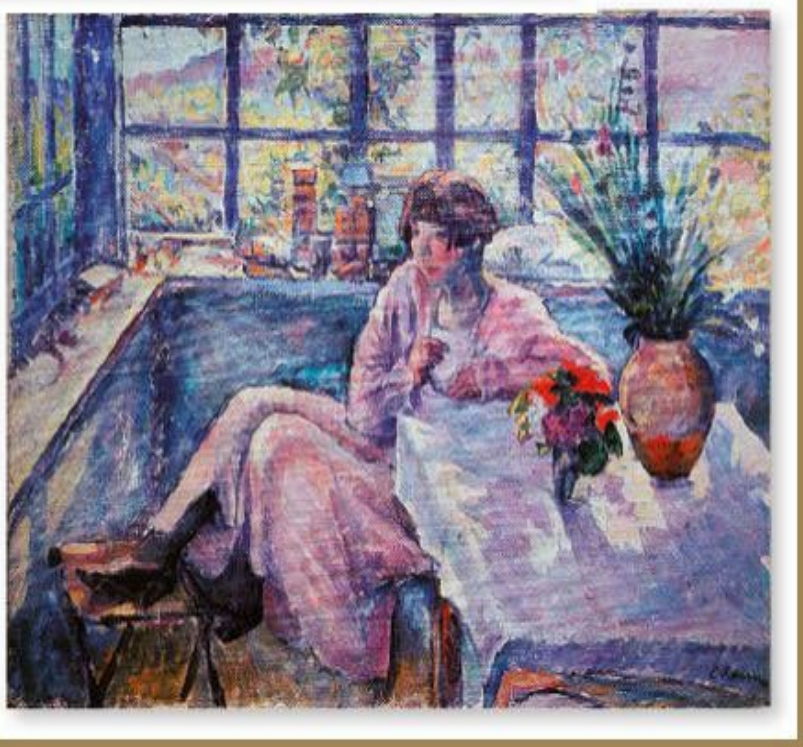
Despre capacitatea de portretista lui Ressu şi totodată despre ştiinţa lui de a compune şi suda între ele elementele unui tablou stă mărturie şi pânza intitulată *Terasă. Oteteleşanu*. De fapt, un portret colectiv, în genul celor pictate de Hals şi de Rembrandt pentru diversele ghilde, acest tablou în care îi recunoaştem pe unii dintre pensionarii vestiteicafenele

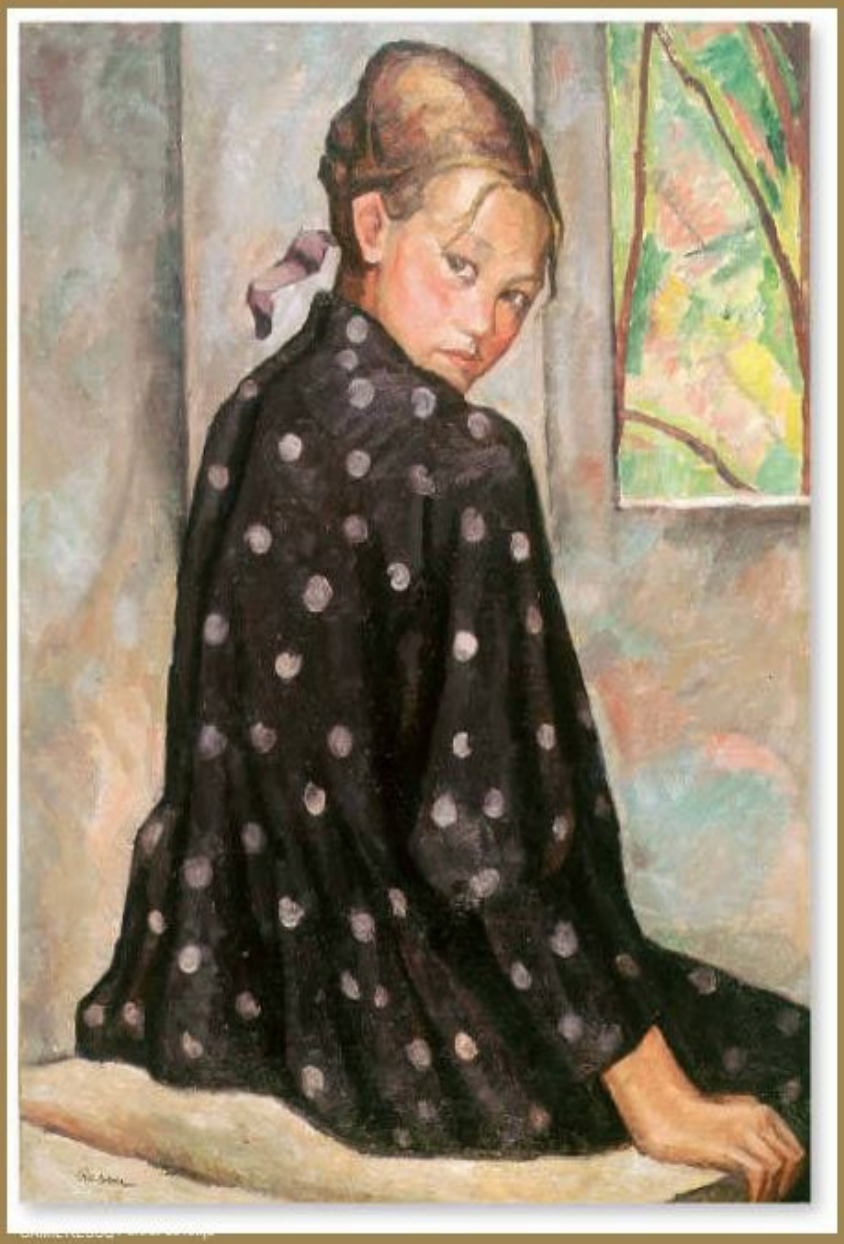
CAMIL RESSU
Femeia la poartă

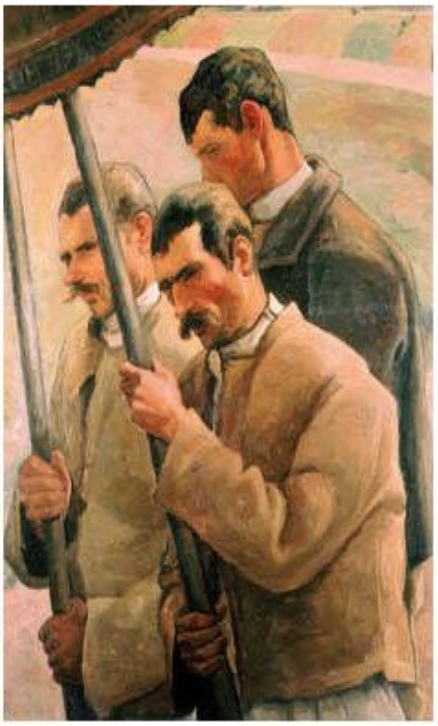


CAMIL RESSU
Țărani în barcă

CAMIL RESSU
Interior







CAMIL RESSU, *Înmormântare la țară*, detaliu

bucureștene de la începutul veacului – Iser, Steriadi, Arghezi, Minulescu – trebuie admirați și pentru atmosfera lui înțeleasă în dublu sens: ca climat artistic specific boemei și ca anvelopă de remarcat fiind redarea cu multă măiestrie profesională a luminii artificiale, mai cu seamă în colțul stâng în care apare, ca aureolată efigia expresivă, cadă de cameea lui Iser.

Despre colorit nu putem în săspune tot deauna că are un rol substanțial în reușita tabloului. Supremația liniei este absolută nu numai în portret. Linia este dominatoare în raport cu culoarea în toată pictura lui Ressu. Rolul cu totul auxiliar, niciodată dominant sau autonom al coloritului constituie una dintre constantele definitorii ale artei lui Ressu specifice, de altfel, pentru întreaga pictură neoclasică în care elementul principal este desenul.

Nefiind un cazizolat, ba putându-se spune că avea un rol exponențial, creația lui Ressu trebuie privită în cadrul unui fenomen mai amplu ce-și are obârșia în Primul Război Mondial. Cum se știe, în timpul refugiului la Iași, unde se instalase nu numai guvernul, dar și multe alte instituții, o seamă de artiști – printre care și Ressu, Șirato, Iser, Theodorescu-Sion, Șt. Dimitrescu, Tonitza, Pallady – au înființat, în 1918, o asociație artistică pe care au numit-o Arta Română. Întemeiată ca o reacție la Tinerimea Artistică a cărei membri fondatori au continuat să activeze în Bucureștiul ocupat de nemți – de unde adesea stigmatul de colaboraționiști pe care nedrept și l-au atras – Arta Română a trecut în anii de după război drept o grupare progresistă. Membrii ei, uniți combatanți pe front, uniți de aspirații și idealuri comune, solidari în urma ororilor și privațiunilor trăite în condițiile refugiului, își propuneau și în bună măsură au și reușit să apropie arta de viață, să imprime un suflu nou și pro aspăt mișcării artistice românești. Prima expoziție a grupării a fost deschisă în aprilie 1918 la Iași. Au urmat expoziții anuale cu o întrerupere de 3 ani până în 1928, de la an la an sporind atât numărul participanților, îndeosebi tineri, cât și calitatea operelor expuse.

Scriind despre aportul acestei grupări la mișcarea artistică postbelică, un cronicar anonim găsea că „potrivindu-și pasul după ritmul estetic al vremii", Arta Română presupunea „o adaptare cât mai perfectă cerințelor sufletului modern, căutându-să-i redea aspirațiunile și trebuințele atât de complexe și de disparate cu toată rafinăria de care dispune astăzi arta"[336]. O trăsătură caracteristică a epocii postbelice este căutarea specificului național.

CAMIL RESSU, *Mocani*

Din punct de vedere al expresiei, căutările în domeniul specificului naţional coincid, în mare, cu însuşirile noului clasicism ce se afirmă în aceeaşi vreme pe plan internaţional cu care îşi potriveau pasul cei de la Arta Română. Şi aici identificăm factorul extern, adică, ritmul estetic al vremii".

Scăpată din vâltoarea războiului care-i pusese sub semnul întrebării existenţa, arătând-o din toată precaritatea ei, lumea postbelică vrea să se ştie mai în siguranţă, să simtă pământul mai tare sub picioare, să se sprijine pe certitudini. De aici refuzul, în artă, a tot ce aducea a efemer, a labil, a disoluţie. De aici, reacţia antiavangardă şi chiar antiimpresionistă. De aici dorinţa de restaurare a unor structuri mai trainice, de reîntoarcere la tradiţii clasice sau realiste solide. Fenomenul, cu tendinţe de generalizare având şi alte cauze social-politice mai profunde, cuprinde în diferite proporţii arta unor mari ţări ca Uniunea Sovietică, Germania, Italia, Franţa şi se insinuează practic în toată mişcarea artistică europeană.

Virulenţa cu care regimurile fasciste (musolinian şi hitlerist) se năpusteau asupra artei de avangardă punându-i în loc un nou clasicism menit să exalte forţa fizică a viitorilor cuceritori, în această psihologie îşi are sorgintea. Şi tot din această mentalitate se hrăneşte întorsătura cu care regimul condus de Stalin lichidează arta rusă de avangardă atât de înfloritoare în timpul şi în anii imediat următori Revoluţiei din Octombrie pentru a o înlocui cu clişeele realismului socialist – şi acesta tot un soi de nou clasicism cheamat să eroizeze „omul nou" aflat în plin proces de făurire pe şantierele cincinalelor.

Ca echivalent românesc al acestui nou clasicism creare a specificului naţional se constituie în principalul comandamental al momentului istoric respectiv. Lui încercând să-i răspundă în special artiştii din ambianţa asociaţiei Arta Română. În mod curios, la noi în ţară neexistând în aceiani o avangardă artistică solid închegată, eforturile de creare a unui specific românesc vor îmbrăca forma unei violente reacţii antiimpresioniste.

Despre recurgerea pe scară mare la tematica ţărănească, despre specificul naţional, ca şi despre orientarea neoclasicizantă a picturii româneşti ca o reacţie echivalentă celei generale europene împotriva impresionismului, se ocupă, într-un studiu aprofundat, Ioana Vlasiu care arată că „Dacă interpretarea clasicizantă a lui Cézanne a fost, în Occident, o reacţie şi o replică la avangarde care puteau fi cubism, futurism, expresionism, la români, cézannismul în pictură a avut un alt rol, acela de a lichida impresionismul epigonilor"[336]. Despre acest fenomen se ocupă şi Călin Dan, afirmând că „... prin pictura lui Luchian, am avut o reacţie antiimpresionistă fără o parcurgere sistematică a problemelor impresionismului, în perioada interbelică vom avea o reacţie clasicistă care va lupta nu cu avangardele (ca în Apus şi în Răsărit - n. n. V.F.), ci cu adevăratul nostru moment impresionist"[337]. De altfel, impactul impresionismului în pictura românească şi în gândirea critică de la noi a stârnit, de-a lungul unui secol, reacţii dintre cele mai ciudate. Aşa cum se ştie, Grigorescu a fost, fără îndoială, primul pictor român a cărui operă se interferează în anumite momente cu unele laturi ale curentului. După el, Andreescu, confundat uneori de către contemporani cu impresioniştii, a fost, în anumite tablouri *(Femei într-un parc)* foarte aproape de ei, la un moment dat depăşindu-i, însă, prin rezolvarea unor probleme ce ţin de viziune şi tehnică postimpresionistă[338]. Avem apoi, în pictura românească, un prim moment impresionist antebelic, cel de la Tinerimea Artistică, promovat de Verona, Ipolit Strâmbu, Vermont, Baltazar ş. a., şi care gravitează în fond spre un naturalism anecdotic, dar influenţat de Grigorescu şi, poate, de ceea ce a mai răzbătut din impresionismul autentic francez prin filiera münchenezã.

La acest „impresionism" există o primă reacţie. Ea îi aparţine lui Luchian, după ce chiar autorul *Anemonelor* cochetase cu curentul, dându-ne, printre altele, o *Ultimă cursă de toamnă*, tutelată de spiritul lui Degas şi o *Bătaie cu flori la Şosea* în care ghicim acorduri din Monet, Pissarro şi Renoir, deopotrivă.

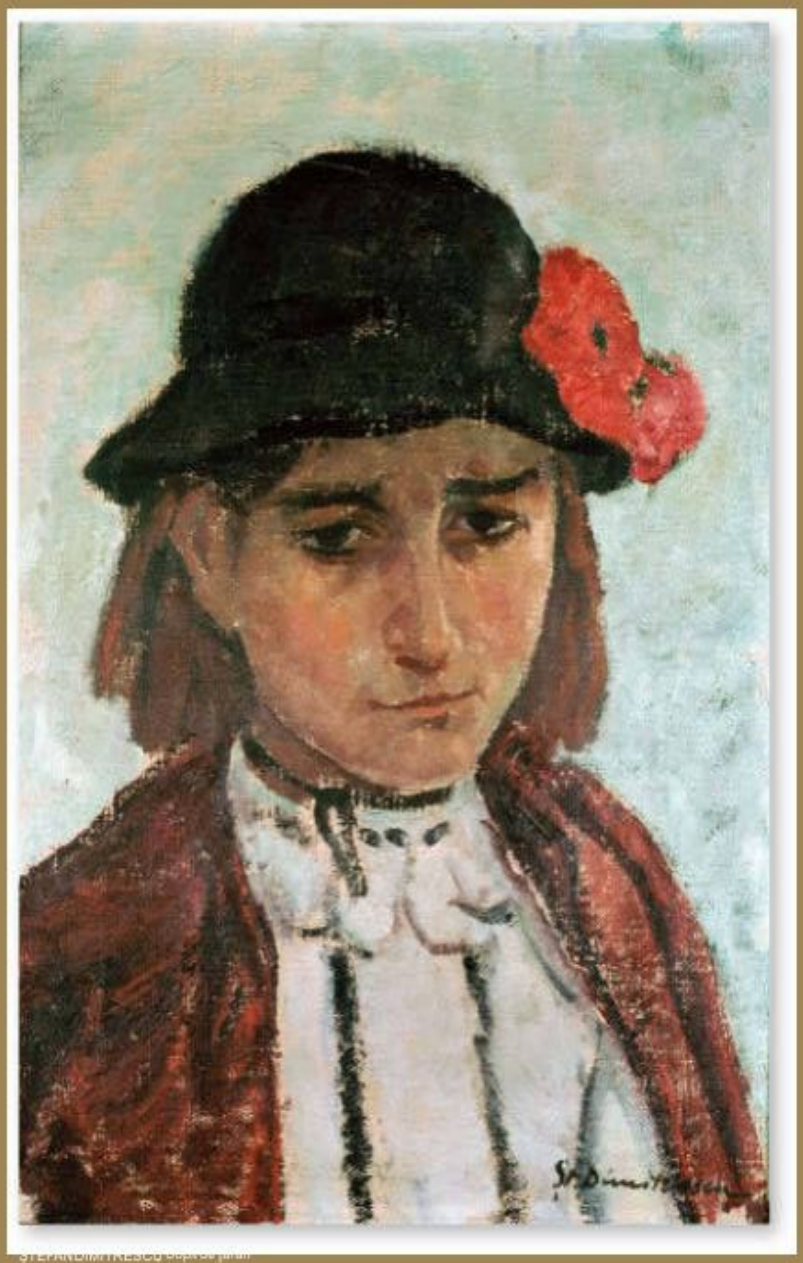
A venit al doilea val impresionist, ca să zicem aşa, de astă dată de cea mai autentică factură, cei care-l promovează fiind artişti de prima mărime (Steriadi, Dărăscu, Lucian Grigorescu, Mützner, Bunescu) şi iarăşi s-a stârnit ne întârziat fenomenul de reacţie, de astă dată acesta îmbrăcându-şi o haină teoretică. Şi rato, printre alţii arăta, bunăoară, că „Impresionismul

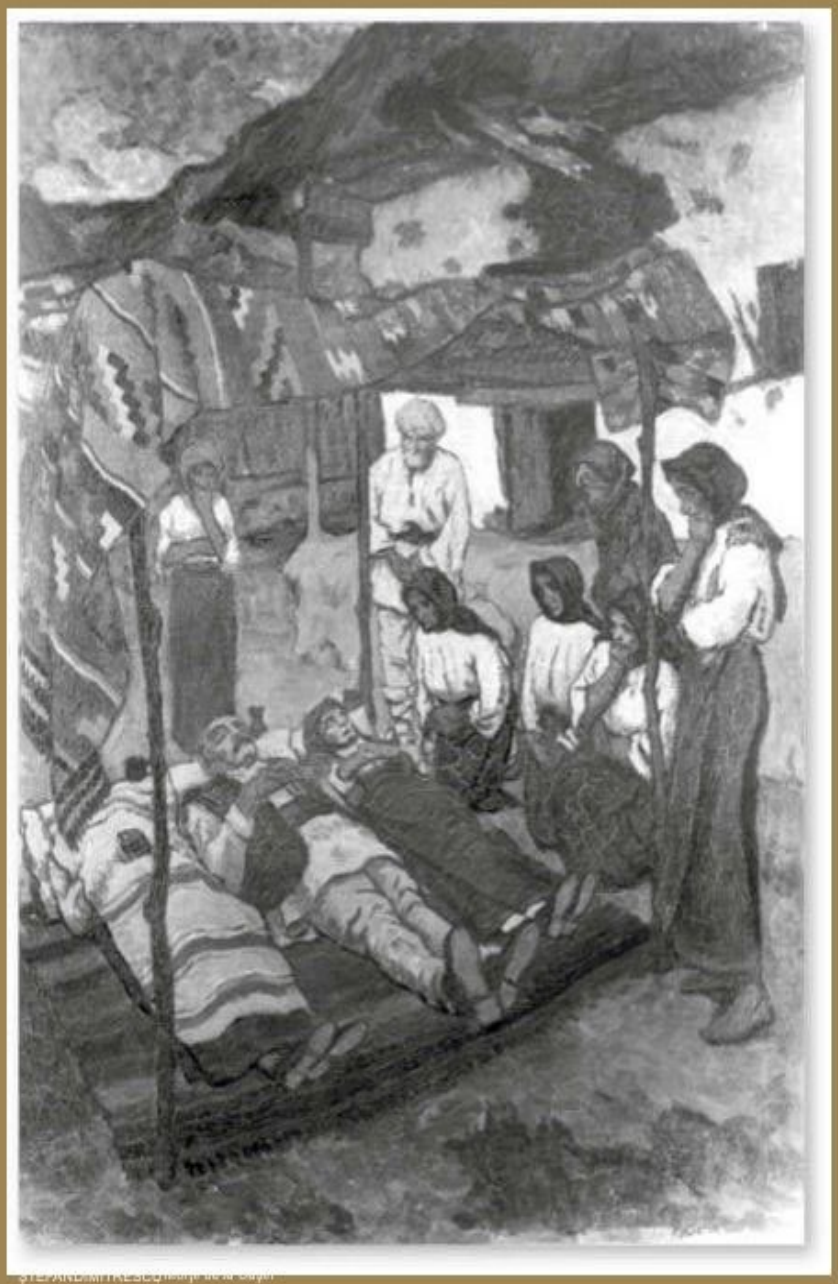
ne dă numai o faţetă colorată a aspectului sub care ne apar făpturile lumii" [339]. Mai mult, în combaterea intrusului, Şirato recurge şi la argumentele şubrede ale determinismului geografic, susţinând că „În România culoarea obiectelor nu este alterată de o atmosferă deasă ca un văl, ce pune surdină culorilor naturii…" [340], ca în Franţa, de pildă, cum sugerează criticul. Şi astfel, nu avem decât să constatăm, … o inadecvare a impresionismului românesc la contextul cultural interbelic, ceea ce a dus la o nerecunoaşterea semnificaţiilor sale majore" [341].

Să mai amintim că târziu, în deceniul şase, în anii de dominaţie ai dogmatismului, impresionismul era aproape un cuvânt de ocară. Ba, în mod ciudat, chiar până astăzi, dintr-o prejudecată adânc înrădăcinată, critica n-a încetat să însoţească termenul, când îl foloseşte, cu o atitudine de condescendenţă, manifestând, ori de câte ori are prilejul, mari reticenţe în identificarea unui impresionist român, iar atunci când o face, nu pregetă să aducă tot felul de precizări menite să-l absolve măcar în parte de greul „păcat" de a călca pe urmele acelora care au îndrăznit să topească realitatea într-o petulantă baie de lumină.

Dintre artiştii de la Arta Română la fel de consecvent ca Ressu în urmărirea creării unui specific naţional românesc a mai fost doar Ştefan Dimitrescu (1886–1933), ceilalţi doi prieteni ai săi din „Grupul celor patru" (Şirato şi Tonitza) profesând doar episodic pictura cu temă ţărănească în viziunea monumentală întemeiată pe preeminenţa desenului. De altfel, cei mai bine plasaţi pentru a aduce precizări cu privire la stilul şi rostul artei acestui fin interpret al realităţilor româneşti au fost chiar cei doi pictori şi critici: Tonitza şi Şirato. Cu privire la însuşirile esenţiale ale operei confratelui său, Tonitza observa, de pildă, că „Cine l-a urmărit cu luare aminte [pe Ştefan Dimitrescu] a căpătat convingerea că ceea ce, în ultima vreme, părea la el o facilă aplecare pentru desen şi construcţie şi o delăsare a problemelor pur cromatice era numai un capriciu de mare artist. Un capriciu însă care avea la bază o adâncă şi vibrantă preocupare, exclusiv picturală" [342]. Şirato, la rându-i, consideră că: „Realitatea, adică înfăţişarea plastică a fenomenelor naturale de prim ordin era domeniul talentului lui Ştefan Dimitrescu, el fiind înzestrat cu totul excepţional pentru ce este element plastic în sensul proprietăţilor obiectului, ce nu ţine seama de influenţele dizolvante din afară, cum sunt cele ale luminii, ale atmosferei, ale interferenţelor de culoare. Concepţia lui despre volum şi formă, despre necesitatea integrării lor în tablou nu admite aceste influenţe. Pentru el, lumina trebuia să respecte această integritate. E aceasta o consecinţă a puternicului său sentiment pentru formă" [343]. Ceea ce rezultă din aprecierile pertinente ale celor doi este, aşadar, faptul că Ştefan Dimitrescu era preocupat în cea mai mare măsură de construirea solidă a formei. Compoziţiile lui au, de aceea, echilibrul unui edificiu arhitectural clasic, iar figura umană dobândeşte însuşiri sculpturale. Ceea ce nu înseamnă că neglijează elementul culoare. Folosită în acorduri sobre şi grave, într-un regim dominat de negru şi brunuri, adecvată perfectu nor teme tratate într-o notă majoră cu rezonanţe dramatice, paleta lui dobândeşte cu timpul mai multă exuberanţă. Aşa încât în multe tablouri, mai cu seamă în cele pictate în Dobrogea, înfăţişând pâlcuri de case pe ţărmul mării sau figuri de turci şi de tătari, el ajunge la o interesantă sinteză între desen şi culoare.

Cu asemenea mijloace, lui Ştefan Dimitrescu nu-i este greu să abordeze problema specificului naţional într-un mod original diferit de opotrivă de cei care-l urmaseră pe Grigorescu, de cei aflaţi în descendenţa directă a lui Luchian, dar nu în mod prea diferit de Ressu. Cu o asemenea disciplină a formei, Ştefan Dimitrescu putea ori cum să treacă de aparenţele exterioare ale lucrurilor şi să ajungă la esenţe. Impresia spontană „instantaneul plastic", „citatul folcloric", decupat din noianul de aspecte ce i se prezenta ochiului, îi rămân străine, cum străină i-a rămas, pe plan etic, înclinaţia spre idealizare, spre falsificarea stărilor de lucruri văzute în ordine asocialului. Inspirată cu precădere din viaţa satului şi creată cu mijloace amintind coloritul artei populare, hieratismul, laconismul şi sintetismul acesteia, pictura lui Ştefan Dimitrescu, sobră, viguroasă, stenică, având ca suport un desen de o rigoare aproape clasică, ce aminteşte vag de prerenaşterea italiană, respinge cu pudoare pitorescul facil, pentru a înfăţişa o lume de truditori cu preocupările lor zilnice, iar uneori şi cu dramelelor. Avem în vedere, în ultimul caz, compoziţia intitulată *Morţii de la Caşin*, consacrată evenimentelor tragice din Primul Război





ŞTEFAN DIMITRESCU
Mamă cu copii

Mondial. Tabloul reprezintă o ogradă ţărănească în mijlocul căreia, sub un baldachin improvizat din pari de lemn şi scoarţe populare, au fost întinşi pe un covor trei morţi, victime ale bombardamentelor germane. Alături de cei răpuşi se află, împietriţi de durere, în atitudini de prosternare cei care-i plâng. Cu mijloacele dintre cele mai simple, fără gesturi declamatorii, cu o pastă de culoare suculentă, grea, în tonurile unei palete reţinute care corespunde sentimentului grav al tabloului, construit cu mare vigoare, pictorul a creat o adevărată „Pietà", în care nobleţea sentimentelor măreţ ia de tragedie antică, patetismul mut, ca şi întreaga atmosferă de reculegere învestesc tabloul, ce putea să rămână o scenă de gen oarecare, cu o semnificaţie adâncă umană ce depăşeşte cu mult importanţa faptului divers.

Atmosfera de reculegere şi sentimentul de gravitate caracterizează şi alte tablouri, indiferent dacă ele înfăţişează *Unches* i rugându-se la biserică, *Fete din Ţara Oltului*, *Tătari* aşezaţi turceşte în faţa sărăcăcioaselor colibe sau duble portrete, precum cel al *Scriitorului Ionel Teodoreanu cu soţia* sau al lui *Nicolae Tonitza cu soţia*

ŞTEFAN DIMITRESCU
Interior ţărănesc

Capictor al ţăranului, Ştefan Dimitrescu îşi lărgeşte, fapt surprinzător, doar arareori tematica asupra peisajului rustic, aşa încât eroii săi, spre deosebire de cei ai lui Ressu, nu sunt prezentaţi la muncile câmpului pe ogoare şi imaşuri, adică în universul lor firesc. Se opreşte în schimb, asupra interioarelor ţărăneşti făcând aproape un inventar al gospodăriei isobecu plită, mese rotunde şi joase cu veselă grosieră din ceramică paturi, laviţe, scoarţe, de pe pereţi, traiste vărgate pe părete, alte vase atârnate pe pereţi sub bagdadie, iar dacă este vorba de *Odaia flăcăului*, într-un cui atârnă sumanul şi pălăria acestuia. Este un mod original de a evoca universul ţărănesc într-o manieră ce îmbină descriptivismul tradiţional întâlnit la Grigorescu (vezi *Fata cu zestre*) cu decorativismul modern în care va trata asemenea interioare Ţuculescu.

Alături de tema ţărănească Ştefan Dimitrescu va acorda un amplu spaţiu în creaţia sa litoralului marin, în special Balcicului, unde îl atrag deopotrivă peisajul şi oamenii locului. Nu este singurul care pictează această lume. Petraşcu, Iser, Dărăscu, Tonitza şi mulţi alţii fac acelaşi lucru. Cu distincţiile de rigoare însă. Petraşcu de pildă, nu pictează oameni, ci numai pitorescul sordid al uliţelor strâmte.

OCTAV BĂNCILĂ,
Grevistul

OCTAV BĂNCILĂ,
1907

Pe Ressu, dimpotrivă, îl atrag oamenii. Pe Dărăscu îl interesează, cu o excepţie fericită – *Cimitirul tătăresc* – atmosfera, iar Şirato, când ajunge aici, renunţă şi la preferinţa pentru formele solide, geometrizante, privind şi el, asemenea impresioniştilor, cum se topesc formele în atmosfera toridă. Tot aspectul torid pare să-l preocupe şi pe Tonitza, căci coloristul care ştim că este nu face de loc uz de paleta sa atât de bogată în tratarea altor subiecte şi se mărgineşte să înfăţişeze coşcovitele aşezări, ba chiar şi pe locuitorii Balciculului într-o restrânsă gamă alb-gălbuie, asemenea rocii calcaroase ce domină regiunea. Dimpotrivă, Ştefan Dimitrescu, sobru în folosirea culorii când pictează ţărani, devine de-adreptul exuberant în faţa motivului dobrogean. Apa mării aparela el grea, de cobalt, însuşi cerul este de un albastru intens, iar acoperişurile roşii ca de carmin au o consistenţă cromatică egalată doar de verdele de smarald al vegetaţiei. Acelaşi spectacol multicolor prezintă şi straiele localnicilor: şalvarii cândroz, cândalbaştri, bluzele şi basmalele înflorate la femei, turbanele galbene sau liliachii, fesurile roşii şi brâiele vişinii ale bărbaţilor.

Tot şcolii ieşenei îi aparţine şi Octav Băncilă (1872–1944), personalitate contradictorie a cărei apreciere critică a cunoscut mari fluctuaţii, celebritatea sa atingând apogeul în anii 1950–1960, în perioada de triumf a realismului socialist.

Accentul ce se punea în această perioadă pe aşa-zisa artă cu tendinţă şi în special pe aspectele sociale pe lupta de clasă oglindită în conţinutul operei, forma şi mijloacele de expresie interesând mai puţin, i-a fost favorabil pictorului moldovean care, trăind în tinereţe în ambianţa familiei Nădejde, a împărtăşit ideile socialiste ale membrilor ei. În virtutea acestui fapt, dar nu numai, ca şi Ştefan Dimitrescu, ca şi Ressu (în treacăt fie spus, şi acesta cochetează în tinereţe cu ideile socialiste), Băncilă are o atitudine de respingere a pitorescului facil post grigorescian în abordarea temei ţărăneşti. Or, tocmai ţăranii şi micii meseriaşi constituie subiectele sale predilecte în primele două deceniile secolului. Şi cum se arată sensibil la fenomenul social, el se înscrie de la început pe linia de profundă schimbare ce are loc în viziunea scriitorilor şi artiştilor români asupra ţărănimii după anul 1907, când România a fost zguduită de marea răscoală ţărănească înăbuşită în sângele a 11000 de răzvrătiţi ucişi. Brutala represiune organizată de guvernul regal a avut un larg răsunet în conştiinţa intelectualilor progresişti ai vremii. Tudor Arghezi scria, de pildă, mai târziu că „De atunci [din 1907] suntem altoiţi şi noi cu sânge, mai cutezători şi mai fierbinţi". Viziunea idilică „sămănătoristă" din literatura şi arta vremii a căpătat o lovitură de graţie, evenimentele din anul 1907 spintecând, cum s-azis, pânza de reverii ţesută de Grigorescu.

Oricum, din acest moment, chestiunea ţărănească va frământa minţile multă vreme, iar locuitorul satului va fi privit, cum am văzut la Ressu, la Şirato, la Ştefan Dimitrescu şi cum vom vedea şi în opera altor pictori, cu mai multă gravitate, în adevărata sa condiţie socială, dezbărat de pitorescul de operetă în care-l proiectase răpigoniilui Grigorescu.

Cu mijloace artistice pe care nu şi le-a supraveghea tot de a una îndeajuns, acordând prioritate conţinutului în raport cu forma, Băncilă a închinat răscoalelor o întreagă suită de tablouri în care a dezvăluit şi înfierat cu vehemenţă feroarea. Unul dintre tablouri se intitulează chiar *1907* şi înfăţişează, în prim-plan, pe unul dintre eroii-martiri fugărit de detaşamentul de represiune, în timp ce alţi confraţi ai săi cad răpuşi de gloanţe. Urmărind cronica evenimentelor, alte tablouri ale lui Băncilă redau *Recunoaşterea* victimelor după masacru, *Îngroparea* lor, sau îi prezintă pe ţărani trudind din greu, cu chipuri supte, cu priviri deznădăjduite. Tablouri în care este demistificată realitatea rurală, acoperită până atunci de o poleială romanţios sentimentală, sunt şi *Pribeagul*, *Semănătorul*, *Înainte de 1907*, *Curoaba*, *Cosaşul*, *Pâinea noastră cea de toate zilele* etc.

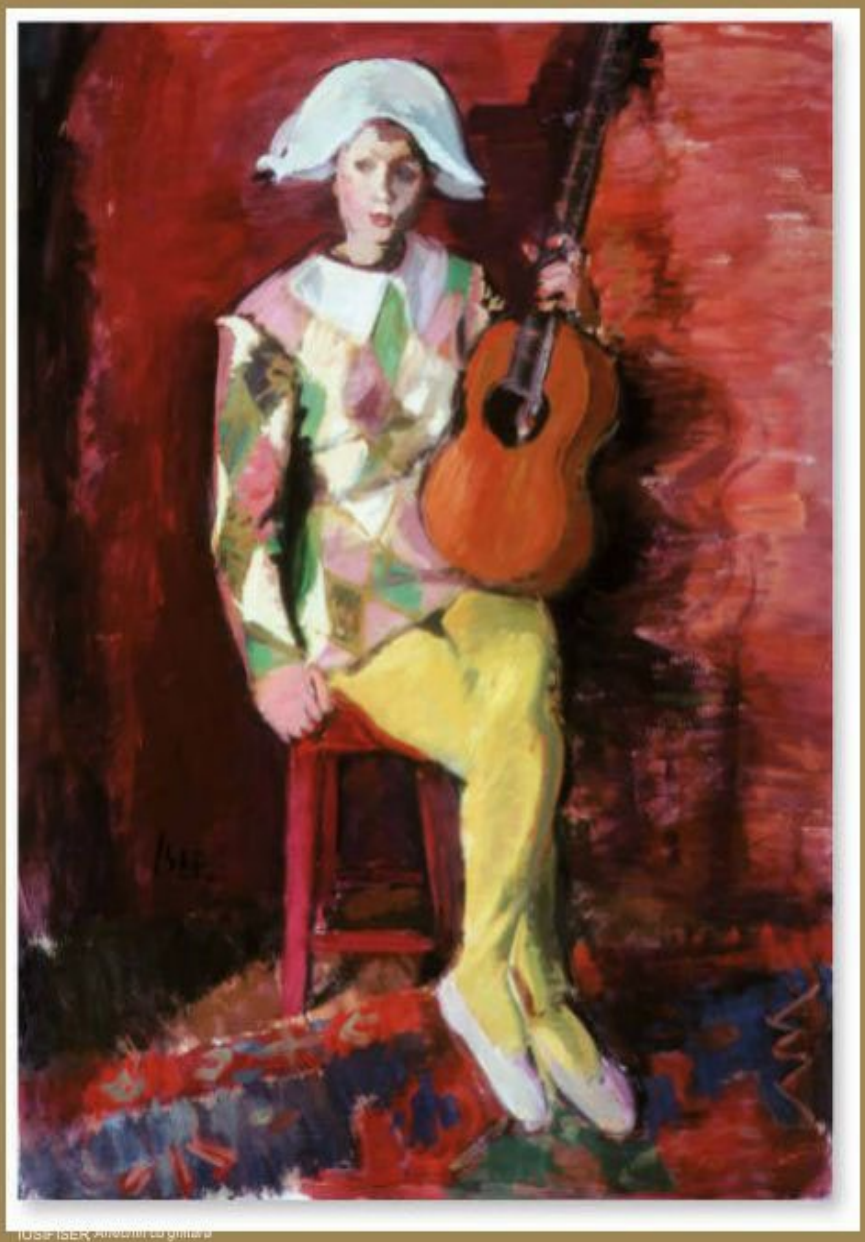
Întreţinând strânse relaţii cu cercurile socialiste şi dând glas spiritului de revoltă al maselor, în opere ce oglindesc traiul greu, aspiraţiile şi lupta acestora, Băncilă a pictat, în afară de ţărani, şi chipuri de muncitori, vajnice, hotărâte, cu conştiinţă revoluţionară. Pe unul dintre tablouri înfăţişând un astfel de muncitor l-a intitulat *Grevistul*, pe altul *Pax*, iar gestul alegorical frângerii unui paloş este folosit ca o pledoarie împotriva războiului ai cărui nori se strângeau ameninţători la orizont. Compasiunea pentru deposedaţii soartei găseşte expresie în tablouri înfăţişând mici meseriaşi, oameni sărmani de la periferia vieţii sociale (*Peticarul*, *Croitor bătrân*, *Femeie ştergând farfurii*) străbătute de o caldă undă de umanism.

În sfârşit, în opera lui întâlnim o serie de tablouri (*Spălătoreasa*, *La strânsul fânului*, *Sprecasă*) în care un loc important îi este rezervat peisajului. Şi aceste tablouri grăiesc despre traiul şi truda ţăranilor, dar nota lor dominantă nu este aici aceea de critică socială ca în ciclul amintit, ci pare mai degrabă ca artistul să înalţe un imn muncii. La această impresie contribuie natura primăvăratică, luminoasă, tratată într-o paletă exuberantă, cu tuşe grase, aşternute spontan, energic şi în acelaşi timp cu precizie. Nu toate tablourile sale sunt realizate însă la acest nivel. De la un timp, pe pictorul împovărat de nevoi şi dispus să facă unele concesii amatorilor îl pândeşte un soi de manierism, tehnica împăstării abundente a pânzei devenind scop în sine. Şi cum această scădere de nivel artistic merge mână în mână cu tratarea unor subiecte minore, lipsite de semnificaţie, ba uneori chiar banale şi vulgare (ţigănci, flori de liliac), asistăm, în ceea ce-l priveşte pe Băncilă, la un crepuscul trist.

Temei ţărăneşti îşi consacră creaţia, în parte, şi Iosif Iser (1881–1958). În timpul răscoalei o face, asemenea lui Tonitza şi Şirato, cagrafician Apoi, ţăranul român îi inspiră admiraţie cu atip de umanitate. Îl pictează

OCTAV BÂNCILĂ
De la muncă spre casă

OCTAV BÂNCILĂ
Femeie în peisaj



JOSEPH ISER, Arlequin à la guitare

de aceea cu respectul datorat celor care formează temelia societăţii, înfăţişându-l monumental, demn, grav, într-o manieră foarte apropiată de a lui Ressu.

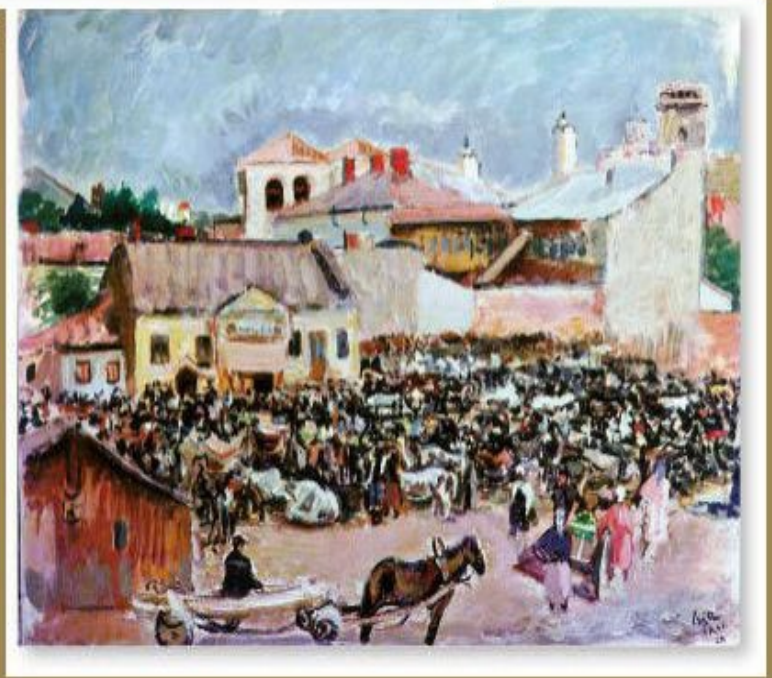
Mai interesante decât tablourile cu ţărani sunt, în creaţia lui Iser, cele reprezentând arlechini, odalisce sau scene cu turci şi cu tătari din Dobrogea. Atracţia pe care exercitat-o această provincie românească, datorită peisajului ei pietros şi arid, datorită prezenţei mării, luminii specifice, dar şi tipurilor umane exotice care o populau (turci, tătari) i-a prilejuit lui Iser multe opere în care pătrunsă adânc specificul oriental al acestei lumi provinciale şi patriarhale pe atunci, necontaminată încă de civilizaţia modernă. *Familie de tătari* este o astfel de compoziţie monumentală, de o deosebită forţă şi avergură şi de o mare îndrăzneală formală. Căci în timpul studiilor făcute la Paris, în 1908, deci cam în perioada de afirmare a cubismului, Iser şi-a însuşit din lecţia cubistă unele învăţăminte. Nu într-atât încât să poată fi integrat curentului, fireşte. Dar cochetează cu geometrizarea formelor, deşi reducerea naturii la „cilindru, sferă şi con", după preceptul lui Cézanne, n-a fost aplicată integral de el. Cu toată moderaţia şi circumspecţia cu care se apropie de cubism, Iser reuşeşte să confere operei sale, în afară de aspectul de soliditate, o certă latură de modernitate ce n-a scăpat de pildă, unui comentator sagace ca Tonitza care vede în autorul *Familiei de tătari* „un pictor realist... cu viziune eminamente modernă" [344].

Cu temperament de nonconformist, Iser s-a răzvrătit nu numai împotriva tarelor sociale pe care le-a înfierat în grafică, ci şi împotriva stării de marasm care caracterizează o anumită artă minoră, anecdotică, idilică. La contactul cu arta franceză modernă, el a fost de aceea imediat contaminat, înţelegând că arta nu trebuie să fie într-un raport de servilism faţă de realitate, să n-o reproducă fidel, ci s-o interpreteze într-un mod care va fi cu atât mai original cu cât va fi mai subiectiv. Însuşindu-şi decielementele din lecţia cubismului, creează forme puternic schematizate în sens geometric. Câteva tablouri din război (*Soldaţi în marş*, *Soldaţi în repaus*, *Ostaş*, *Soldaţi în tranşee*) sunt compuse din pete de culoare ce acoperă suprafeţe geometrice care se juxtapun ca într-un caleidoscop. Acest geometrism simplificat la maximum caracterizează şi figurile de ţărani zugrăvite (*Oameni buni*) de unde şi aspectul lor colţuros, şi unele imagini de tătari, dar mai ales peisajele (*Plajala Saint Malo*, *Peisaj dobrogean*) şi în deosebi cele urbane, pictorul manifestându-o mare predilecţie pentru aspectul de metropolă al marilor oraşe cu clădiri înalte, cu firme de reclamă, cu maşini, cu mulţimi de pietoni, ca şi pentru târgurile cu forfota multicoloră specifică.

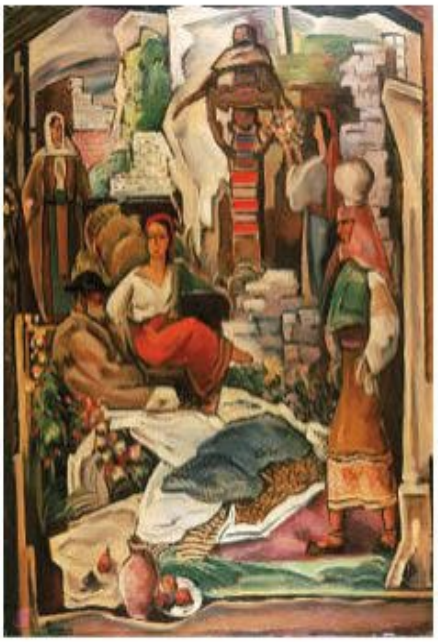
În contrast cu această viaţă trepidantă ce-l captivează evident, are însă şi un motiv preferat de esenţă lirică. Nu este vorba de flori, de naturi moarte, de nuduri, în care găsea satisfacţia alţi confraţi, ci este vorba despre motivul odaliscei, al femeii îmbrăcate în şalvari care îi pozează pentru zeci de tablouri – adevărate arii de bravură în culoare. În aceste lucrări în care coloristul Iser îşi dă întreaga măsură se mai produce un fenomen, şi anume liniile anguloase

IOSIF ISER,
Plajă

OSIF ISER
Peisaj urban



IOSIF ISER,
Târg



ION THEODORESCU-SION, *Compoziţie*

se îndulcesc, se înmoaie, contururile încep să se topească, formele devin mai unduioase şi lirismul ia locul intenţiei de a brusca spiritul, prezentă în celelalte opere. Complăcându-se în experienţe îndrăzneţe, Iser caută să sondeze la un moment dat, capacitatea publicului românesc de a recepta arta mai nouă şi organizează în acest sens la Bucureşti, în 1909, o expoziţie la care participă şi pictorii francezi Derain, Forain, Galanis. Este însă de amăgit, cum de amăgitivor fi şi participanţii la avangarda artistică de mai târziu, când asemenea expoziţii cu participare internaţională se vor repeta.

Pentru a nu ne depărta încă de grupul pictorilor care au tratat cu predilecţie tema ţărănească, se cuvine amintit, ca un fervent adept al ei, I. Theodorescu-Sion (1882–1939). Acesta îl proiectează în sânul peţăran într-un spaţiu mitic şi legendar. Şi o face, este adevărat, cu o anumită forţă de sugestie, cu o anumită îndemânare în punerea în scenă, cu un anumit simţ al ritmului şi al decorativului, după ştiutele legi ale artei monumentale, dar şi cu o oarecare ostentaţie şi emfază în încercarea de a obţine specificul naţional chiar cu preţul asocierii unei note mistice de ortodoxism tradiţionalist.

„Oamenii lui Theodorescu-Sion – spune poetul Lucian Blaga – sunt supraciobani şi supraţărani pe care aceeaşi legedivină, simplă în matematica ei, care poartă planetele în elipse, i-a învăţat cum să stea şi cum să se poarte, plini de putere şi liniştiţi, monumentali şi clasici stăpâniţi prin peisaje româneşti"[345].

Şi dacă o componentă decorativist-muralistă de esenţă bizantină poate fi identificată şi-n tablourile sale cu ţărani, nu-i mai puţin adevărat că – aşa cum

ION THEODORESCU-SION, *Vara la ţară*

crede Tudor Vianu –, „Theodorescu-Sion pare a fi ceea ce în psihologie se numeşte un «Kinestetic», un om adică pentru care realitatea alcătuieşte un sistem de valori musculare" [346]. De altfel, această ambiguitate stilistică în cadrul aceluiaşi tablou este împinsă, la nivelul întregii opere, până la eclectism.

Sunt mai multe explicaţii pentru înclinaţia sa spre eclectism. Una ar fi uşurinţa de virtuoz cu care lucra, atât mâna cât şi ochiul ajutându-l cu o prodigioasă spontaneitate. O altă explicaţie este puterea lui de muncă, prezentă în atelier punând-o pe primul plan al preocupărilor zilnice în ciuda îndatoririlor administrative pe care şi le asumase în conducerea sindicatului artiştilor. În sfârşit, Theodorescu-Sion cite a foarte mult. „Îl pasionau lecturamărturiilor de artişti, punctele lor de vedere teoretice, problemele născute din practica efectivă a artei", astfel că „tentaţia multiformă a ideilor pe care le afla îl tot abătea de pe o cărare pe alta, împiedicându-l de fiecare dată maturizarea până la capăt, creatoarea unei probleme, a unei căutări" [347]. Familiarizându-se deci, prin lectură cât şi prin cercetare pe viu a operei altora, cu mai multe formule artistice a fost tentat să le încerce dacă nu pe toate, oricum multe din ele, atrăgându-şi învinuirea de „mimetism". Lipsade unitate stilistică este de aceea izbitoare şi, cu excepţia tablourilor cu ţărani *(Vara la ţară, Fântânalui Manole, Ţărani la fântână, Izvorul troiţei, La fântâna cu minuni)* cu greu pot fi identificate ca aparţinându-i dacă suntem atenţi doar la manieră, portretele, peisajele, naturile moarte, compoziţiile. În multe din acestea din urmă, Cézanne şi Derain par a-i călăuzi paşii. În altele însă, ceicare l-au inspirat par a fi fovii.

Tangenţă cu tema ţărănească pe care o abordează ocazional are şi Ştefan Popescu (1872–1948). Nu atât afinităţi organice, deşi era fiul unui învăţător de ţară, nu atât un ataşament sincer cât moda şi poate convingerile politice, căci aparţinea de socialişti şi se află la un moment dat în corespondenţă cu Dobrogeanu-Gherea îl, determinându-l să picteze scene cu ţărani. Nu aduce însă nimic nou. Tablouri ca *Prânzul secerătorilor*, *La seceriş*, *La culesde vie* pot fi situate, ca viziune, undeva între idilismul unui Verona şi sentimentul de gravitate întâlnit la Ressu. Mult mai interesante apar Ştefan Popescu în tablourile pictate în nordul Africii (în Maroc), atât arhitectura

ION THEODORESCU-SION, *Portret*

specifică (moschei, bazaruri), cât şi figurile umane ce populează aceste scene cu ciudateleor costume, stârnindu-ne interesul nu doar prin exotism, ci şi prin valorile decorative pur picturale.

Şi în peisaj, aportul acestui pictor este notabil. Case de ţară, pitoreşti în verdeaţa care le potopeşte, peisajul colinar, cât şi cel de baltă, dar şi câteva peisaje industriale, dar şi câteva marine foarte izbutite, fără a impune un stil recognoscibil prin viziune sau prin tehnică, întregesc onorabil o operă apreciată mult mai mult în timpul vieţii artistului datorită şi relaţiilor strânse cu oficialităţile (era unul din membrii fondatori ai Tinerimii Artistice şi primea Premiul Naţional în 1928). Dar imaginea lui avea să piardă din strălucire în conştiinţa critică postumă. Mai are încă, în schimb, faima unui bun desenator, faptul fiind pus în evidenţă cu multă convingere de către G. Oprescu într-un album consacrat în exclusivitate desenului, acuarelei şi laviului de tuş; mai ales în această din urmă tehnică excelând Şt. Popescu ca grafician. Tot ipostaza de bun desenator e rapusă în valoare şi când, în tinereţe, în ceamai autentică viziune „1900", pictorul executa

RUDOLF SCHWEITZER-CUMPĂNA, *Peisaj parisian*

un proiect de artă decorativă având ca subiect *Cele 12 fete de împărat*, proiect ce urma să fie transpus în frescă, dar n-a fost.

La fel de prodigios ca Theodorescu-Sion, desenând şi pictând cu o virtuozitate de prestidigitator, a fost şi Rudolf Schweitzer-Cumpăna (1886–1975), descendent dintr-o familie de nemţi naturalizaţi. Acest amănunt biografic trebuia adus în discuţie pentru a sublinia un fapt uimitor, anume familiarizarea până la identificarea acestui „străin" cu viaţa satului românesc, ţăranul ocupând în creaţia lui Schweitzer-Cumpăna un loc de frunte. Asta nu înseamnă că pictorul nu a abordat şi alte subiecte, peisajele din Paris şi mai ales cele aduse dintr-o călătorie în Grecia impunându-se stăruitor atenţiei. Mai sunt apoi portretele, ca şi autoportretele ce-l recomandă pe pictor ca un bun sondor în straturile de adâncime ale psihologiei omeneşti. Şi totuşi, spaţiul în care Schweitzer-Cumpăna evoluează cel mai liber şi mai autoritar este cel ţărănesc. Rezultatul explorării lui a fost până la urmă o adevărată monografie a satului. Sătenii lui Schweitzer sunt surprinşi în multitudinea îndeletnicirilor specifice practicând muncile agricole (excelent sunt redate scenele de la treierat), dar şi petrecând, dar şi stând la taifas, dar şi îngrijind de gospodărie, de vite (cu dexteritatea cu care Grigorescu picta care cu boi, Schweitzer pictează cai).

În ciuda diversităţii tematice şi a numărului imens de lucrări (se vorbeşte de peste zece mii), stilistic, această operă este extrem de unitară. Asigură această unitate limbajul plastic foarte personal al lui Schweitzer. Originalitatea acestui limbaj constă în faptul că pictorul foloseşte o pastă abundentă şi onctuoasă, aşternută în straturi groase ca pe un mortar policrom ce creează efecte tactile puternice. Întrucât va, tehnica aceasta aminteşte de ceea a lui Petraşcu, ca şi de ceea a lui Băncilă, fără a avea însă strălucirea de piatră scumpă a picturii celui dintâi, aşa cum nu are nici caracterul plebeu, opac, al pastei din tablourile celui din urmă.

Caz, dacă nu singular, atunci rarisim în arta românească, a practicat pictura, altfel decât ca pe un *violon d'Ingres* şi la un nivel cu nimic inferior multor pictori din generaţia sa, şi sculptorul Vasile Blendea, autor al unor peisaje şi scene de gen de înaltă ţinută.

Oprindu-ne asupra unui şir de pictori care au îmbrăţişat cu predilecţie tematica ţărănească sau au creat opere reprezentative anume cu această temă generoasă, nu suntem deloc convinşi că, sub aspectul metodei, viziunii sau stilului, artiştii respectivi ar aparţine vreunei grupări sau curent. De altfel, şi în continuare, criteriile folosite de noi pentru gruparea artiştilor în jurul unui curent, al unei estetici anume sau al unui principiu nu vor opera decât aproximativ. Aderarea artiştilor români la curentele europene moderne se face cu destulă reticenţă, cu moderaţie, nu fără o selecţie menită să ducă la respingerea unor excese şi la însuşirea numai a acelor inovaţii care se potrivesc temperamentului artistului şi care nu violentează prea mult disponibilitatea de înţelegere a publicului. Ceea ce-i uneşte totuşi pe pictorii menţionaţi este intenţia lor, uneori inavuabilă, dar cel mai adese a expresă, de a crea o artă cu pronunţat specific naţional, pornind tocmai de la tematica ţărănească, singura, în concepţia lor, în stare să încarneze trăsăturile etnice şi naţionale româneşti. Bine înţeles, nu trebuia scăpată din vedere nici demofilia acestor artişti, concepţia lor socială progresistă (vezi în special cazul Băncilă sau Ressu), simpatia lor pentru o clasă oprimată, nedreptăţită.

Din păcate, conceptul de specific naţional nu este înţeles totdeauna în conexiunile lui profunde şi de multe ori artiştii citaţi se menţin, sub acest aspect, la suprafaţa aparentă a realităţilor. Primul pictor care a înţeles mai în adâncime complexitatea problemei, realizând în practică opere cu un pronunţat specific naţional în conţinut şi formă, a fost Dumitru Ghiaţă

ȘTEFAN POPESCU,
Prânzul secerătorilor

DUMITRU GHIAŢĂ, *Flori de pădure*

(1888–1972). Şi Ghiaţă se va cantona în lumea satului. Şi el va picta ţărani, dacă nu în exclusivitate, oricum într-o proporţie covârşitoare. Mai mult, eroii tablourilor sale nu vor fi ţărani în general şi de pretutindeni. Şi nici măcar români în general şi de pretutindeni, ci ei vor fi locuitorii unei anumite regiuni deluroase din nordul Olteniei, adică din aceea de unde se trage însuşi pictorul şi pe care el o cunoaşte mai bine. Particulare în formă, imaginile create de Ghiaţă ating însă, datorită forţei de generalizare cu care le învesteşte artistul, adevărate valori universale. De fapt, chiar în această depăşire a limitelor înguste între care este condamnată să rămână o artă provincială, pur ilustrativă, lipsită de verigile prin care să se racordeze la universal, stă meritul nepieritor al lui Ghiaţă. Pentru că el nu se mulţumeşte să ilustreze, să reproducă pe pânză scene cu ţărani sau peisaje din satele lor. El o mai şi face în spiritul ţărănesc, adică în spiritul artei populare, comportându-se el însuşi ca un ţăran, gândind imaginea conform cu principiile estetice nescrise pe care le-au urmat zecile de generaţii ale înaintaşilor săi. Şi desigur, sugestiile artei moderne universale ce an exasat recent diferitele zone ale spiritualităţii primitive (din trecutul arhaic sau din prezentul unor popoare necontaminate de civilizaţia modernă) trebuie luate în consideraţie în ce-l priveşte pe pictorul român, cum trebuie luate în consideraţie şi când este vorba despre sculptorul Brâncuşi. Dar, ca şi acesta din urmă, Ghiaţă aduce la estetica primitivismului contribuţia sa originală, forjată în condiţiile date, irepetabile aiurea, şi tocmai de aceea cu valoare universală. Vom atrage, bunăoară, atenţia asupra a două aspecte din pictura lui Ghiaţă: caracterul convenţional al desenului ca schelet al imaginii şi coloritul acesteia. Împrumutând spiritualitatea de primitiv a ţăranului, care i se potriveşte organic, Ghiaţă construieşte imaginea după legile simplităţii, cu o anumită stângăcie şi asprime, dar fără ostentaţie, fără exagerările care i-au dus pe imitatorii artei negre, de pildă, la excesele expresionismului. Dimpotrivă, pictura lui Ghiaţă păstrează o măsură, un echilibru şi o claritate aproape clasice care sunt ale ale artei populare româneşti. Caracterul ei frust, aproape auster, hieratismul, ritmurile domoale sunt şi ele ale artei populare, dar şi ale vechilor fresce medievale pictate cu aceeaşi stângăcie lhgenuă.

De osebit de original, şi în perfect acord cu conţinutul şi forma primitiv-rustică a artei lui Ghiaţă, este şi coloritul său. Dominante în paleta pictorului sunt tonurile şi semitonurile reci. Decantate parcă din sucuri vegetale şi nu din tuburi obişnuite, culorile sunt stinse, mate, fără strălucire, aşa cum sunt colorate ţesăturile ţărăneşti grosiere realizate nu din lână, ci din in şi din cânepă.

Că un asemenea colorit nu excelează prin strălucire şi exuberanţă i era foarte clar lui Tonitza, de pildă, care declara totuşi: „Culoarea lui Ghiaţă mă stăpâneşte, cu toate că nu mă alintă şi nu mi-o simt prietenă"[348]. Tot Tonitza, referindu-se mai ales la peisajele de iarnă ale lui Ghiaţă, găsea că acesta este „un pictor trist. De aceea vopseaua lui nu cântă. Ci plânge. Plânsu-i surd, aproape încnit, sfâşietor prin monotonia şi reţinerea lui aspră…"[349]. Am putea spune că Ghiaţă este un pictor al inconfortului. De aici numărul mare al peisajelor de iarnă, în care senzaţia de frig ce ni se transmite devine aproape fizică. Este drept, acest frig devine în peisajele de vară răcoare. Zonele pictate de el sunt cele de munte, cu multă

RUDOLF
CHWEITZER-
CUMPĂNA,
Peisaj cu sanie

VASILE BLENDEA
Peisaj

DUMITRU GHIAŢĂ
Ţărani la târg

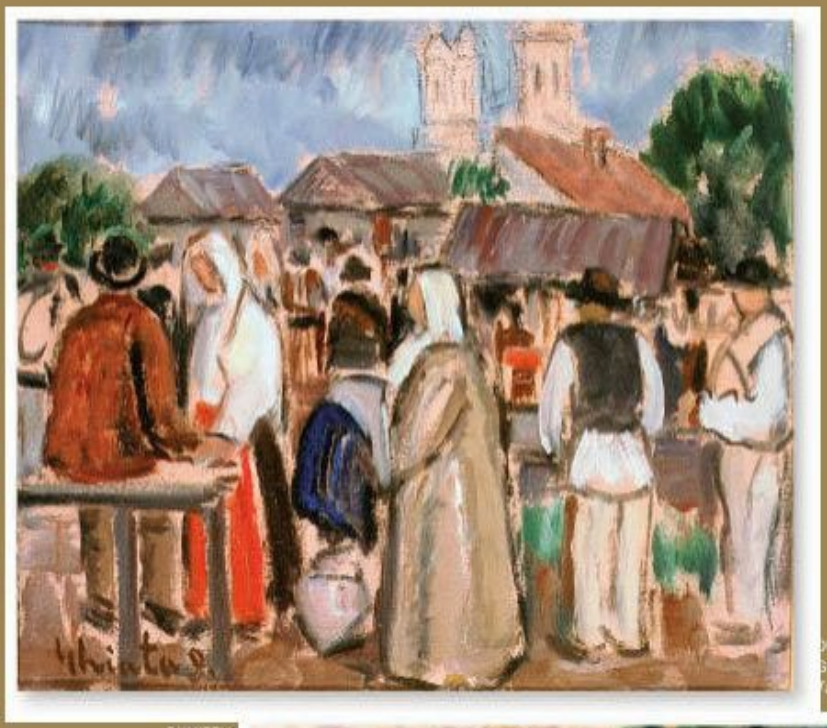
DUMITRU GHIAŢĂ,
Spre biserică

umbră. Şi florile pictate sunt de regulă tot de munte, printre alte plante iubind mult feriga. Fapt este că acestui univers rece sau mâncar răcoros îi corespunde o paletă rece, cu griuri albăstrii, cu rozuri şi liliachiuri, cu verde acid.

De altfel, creaţia lui Ghiaţă nici nu se sincronizează cu momentul de vârf al căutării specificului naţional, de la jumătatea deceniului. În adevăr, după 1930, când stilul lui Ghiaţă se contura definitiv, ideea specificului românesc începea să fie părăsită, ceea ce o îndreptăţeşte pe Ioana Vlasiu, analistă avizată a perioadei şi autoare a unei monografii consacrate lui Ghiaţă, să precizeze că „fără a fi fost rupt de preocupările timpului său, [pictorul] se ţine totuşi la distanţă tocmai faţă de ceea ce reprezenta tendinţa majoră a deceniului al treilea, dintr-o firească rezervă faţă de pragmatismul prea evident. Faptul că motivele vieţii ţărăneşti reapar în pictura lui tocmai când păreau epuizate, secătuite de valenţele lor simbolice şi expresive, denotă, dacă nu un dezacord sau o ruptură, în orice caz un decalaj faţă de «mersul vremii», semnificativ pentru modul său de elaborare a operei, caracterizat printr-o treptată descoperire şi gestaţie de tentă a filonului propriei sensibilităţi şi experienţe de viaţă" [350].

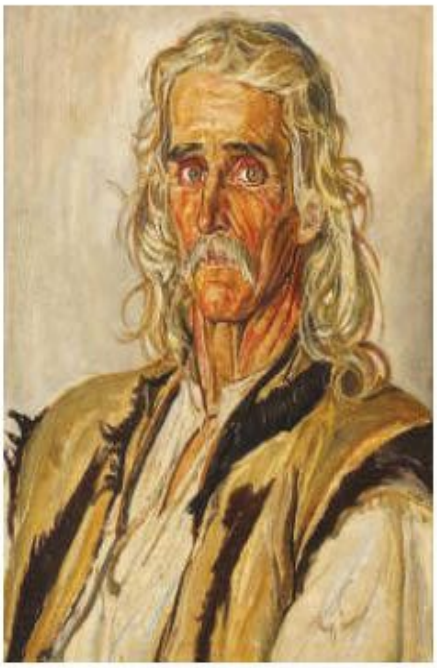
Spre deosebire de alţi pictori zelatori ai specificului naţional la care părăsirea temei ţărăneşti antrenează pierderea sau estomparea notelor specifice la Ghiaţă, datorită faptului că acest specific nu are doar un caracter exterior, ci unul de substanţă, el îşi păstrează viabilitatea indiferent de subiectul tratat. Cu alte cuvinte, specificul naţional nu este în opera sa, doar tematic, ci este un fapt complex de spiritualitate şi de stil. Abia la Ţuculescu, dar mai târziu şi în prezenţa unor mijloace diferite, vom mai întâlni, atât de complex şi multilateral abordate asemenea aspecte.

Tematica ţărănească este abordată cu pasiune şi de Gheorghe Lövendal. Din alte motive însă decât cele care-i determină pe artiştii de la societatea Arta Română apartizanii specificului naţional, pentru că el însuşi nu aparţine grupului respectiv. Prin educaţie şi prin formaţia de artist, Lövendal aparţine unui cu totul alt spaţiu geografico-cultural. El era coborâtor dintr-o veche familie a aristocraţiei din Petersburg cu rădăcini în înaltanobilime europeană. După ce urmează, în pofida vrerii părinţilor, Academia de Arte din Petersburg (1914–1917), unde, catânăr, aderă la căutările ruse de avangardă, Lövendal este luat de valul emigraţiei şi mânat în timpul războiului civil până în părţile noastre. Mai precis, la Soroca, la Chişinău şi la Cernăuţi şi, abia



DUMITRU
GHIAȚĂ
Târg

DUMITRU
GHIAȚĂ
Țărancă la târg



GHEORGVON LÖVENDAL, *Ţăran răzeş*

într-un târziu, la Bucureşti. Izolat deci de mişcarea artistică din capitală, Lövendal acţionează oarecum ca un izolat, pe cont propriu şi într-o viziune diferită de a celorlalţi artişti formaţi în Occident. El este izolat faţă de grupările artistice, dar nu şi de realităţile româneşti. Dimpotrivă, cu starea sa de spirit care era a unui nonconformist, a unui revoluţionar, am putea spune, a unui demofil în orice caz, baronul Lövendal, căci moşteneşte acest titlu nobiliar, trădează interesele clasei sale şi se ataşează sentimental de reprezentanţii clasei celei mai obijduite. Dar nu pentru a-i compătimi, pentru a-i căina, ci pentru a le pune în valoare virtuţile morale, în cel mai pur spirit paşoptist, pentru a le arăta nobleţea - singura în care baronul mai credea. Concret, cu temeinica sa pregătire la Academia Imperială, artistul a realizat una dintre cele mai vaste galerii de tipuri umane pe care le-a întâlnit în lumea satului bucovinean. Departe de a le idealiza trăsăturile fizice, pictându-i într-o manieră ce aminteşte de a marilor titani ai Renaşterii (în special a celei germane), punând adică modelul sub lupă, pentru a distinge toate amănuntele fizionomice, adică toate cutele feţei, acestea oglindind cutele sufletului, artistul i-a portretizat pe ţărani cu o precizie ce poate fi considerată pedantă, dar care este, în fond, doar fidelitate neştirbită faţă de motivul din realitate.

Cu aceeaşi precizie, Lövendal a pictat şi peisaje din Bucovina, oprindu-se în mod special asupra monumentelor din zonă, cum sunt, printre altele, *Voroneţul*, *Suceviţa* sau *Casa lui Aron Pumnul* din Cernăuţi.

Desenator prodigios, fără a ignora problemele de culoare, Lövendal s-a afirmat în multiple arte şi tehnici, cu totul excepţionale fiind realizările lui în scenografie, artele decorative şi grafică, domenii asupra cărora vom reveni în capitolele respective.

În deceniul al patrulea, când începe să expună mai des la Bucureşti, devenind mai cunoscut în cercurile intelectualităţii române, el s-a bucurat de aprecierile pozitive ale unor cronicari plastici ca Emanoil Bucuţa, Dragoş Protopopescu, Adrian Maniu, Petru Comarnescu, Ionel Jianu, iar după război, despre pictura lui s-au pronunţat elogios şi Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Tudor Arghezi şi alţii.

O problemă nedezbătută îndeajuns şi, prin urmare, neelucidată pe deplin, deşi i-a fost consacrat un studiu în exclusivitate [851], este aceea a experienţei impresionistea picturii româneşti. Contingenţa cu impresionismul, fără însă a-l adopta în totalitate ca metodă, avuse seră încă în secolul al XIX-lea Grigorescu şi Andreescu. Au trăit apoi o scurtă experienţă impresionistă mai mulţi artişti care se afirmau în jurul anului 1900, Luchian, printre alţii, dar şi Vermont, Verona, Ipolit Strâmbu. Ei constituie, aşa cum am arătat deja, un prim val şi filiera prin care acced la acest curent este ceamüncheneză.

Ulterior, după ce vogaimpresionismului a trecut, reacţia împotriva lui a antrenat, şi în pictura românească, artişti de talia lui Luchian, a lui Petraşcu şi Pallady, precum şi pe pictorii grupaţi în Arta Română, militanţi pentru specificul naţional. Nu toţi pictorii s-au situat însă pe poziţii antiimpresioniste şi, identificat adesea cu modalitatea ceamai sigură şi mai adecvată de a reda, mai ales în peisaj, natura în toată plenitudinea şi freamătul ei, impresionismul a continuat să-i seducă pe mulţi, determinându-i pe unii să-l practice asiduu, deşi uneori în variante corupte, în formele evoluate în care şi-au aflat locul şi componente ale postimpresionismului. În majoritate, cei care l-au îmbrăţişat au fost peisagişti

GHEORG VON LOVENDAL, [illegible]

JEAN AL. STERIADI
Bărci în portul Brăila

fascinaţi de miracolul luminii, în care le-a plăcut să vadă topindu-se conturul formelor, şi dornici să surprindă schimbările atmosferei, mişcarea puritatea şi prospeţimea culorilor. Fireşte că despre un program susţinut teoretic şi aplicat cu consecvenţă în practică nu poate fi vorba. Într-o fază sau alta a carierei lor, mulţi au adoptato latură sau alta a impresionismului şi, fără ca acest fapt să justifice prezentarea artiştilor respectivi ca pe o mişcare coerentă, ne dă totuşi dreptul ca pe câţiva dintre cei mai reprezentativi să-i menţionăm la o laltă şi să le relevăm succint aportul.

Un astfel de artist a fost, printre alţii, Jean Al. Steriadi (1880–1956). La început, el n-a avut mai nimic comun cu impresionismul. Scenele de muncă, unele cu substrat social, cum este cea reprezentând *Hamalii în portul Brăila*, deşi au fost realizate pe baza unor studii în aer liber, atestă totuşi ataşamentul pictorului la construcţia solidă a formelor, cu ajutorul liniei nete de contur şi a contrastelor de umbră şi lumină prin care este sugerat volumul. Este drept, încă de pe acum, Steriadi începe să coloreze umbrele, iar bogăţia paletei în culori deschise ce înglobează şi lumina ne face să credem că pasul următor îl va duce sigur, dacă nu spre impresionism, spre fovism. Un tablou aproape fov, *Chivuţele în Piaţa Mare*, reprezintă un grup de femei specializate în spoitul caselor, care-şi aşteaptă clienţii într-una din pieţele Bucureştilor de la începutul veacului. Cromatica vie a îmbrăcăminţilor, verva cu care sunt aşternute tuşele ce definesc formele conferă tabloului o notă de modernitate, în timp ce bidinelele femeilor, orânduite ca într-o parodie la celebrul tablou *Las lanzas* de Velázquez, dau întregii compoziţii mişcare şi ritm.

Dacă Steriadi se apropie totuşi, în cele din urmă, de impresionism, o face abia după ce părăseşte scenele de gen şi se consacră exclusiv peisajului. Tot ce pictează de acum înainte – privelişti din porturi, străzi vechi cu case bătrâneşti din Bucureşti potopite de verdeaţă şi cu specific arhaic patriarhal, pitoreşti colţuri din Dobrogea sau peisaje cu vegetaţie luxuriantă din sudul Franţei şi chiar peisaje industriale cu furnale şi estacade – se situează într-un regim al luminii pe care nu l-am putea concepe în afara experienţei impresioniste. Fragmentarea touşei şi accentul pus pe redarea atmosferei îmbibate de lumina, în care se topesc formele, indică orientarea pictorului spre

JEAN AL. STERIADI
Peisaj din Cassis

JEAN AL. STERIADI
Chivuțe în Piața Mare

NICOLAE DĂRĂSCU, *Piaţa Teatrului Naţional pe ploaie*

impresionism, chiar dacă nu renunţă total nici la amestecul culorilor pe paletă şi nici la unele preocupări de construcţie a compoziţiei, nemulţumit, evident, să decupeze la întâmplare motivul din natură.

Aderenţa lui Steriadi la impresionism cala curentul ce procură artistului mari delicii, datorită absorbirii prin toţi porii fiinţei sale a culorii îmbibate de lumină, se explică şi prin firea epicureiană a pictorului. Bonom, sociabil, jovial, bonviveur, gurmand, înţelegând să se bucure de tot ce-i oferea viaţa, Steriadi poate fi închipuit a nevoie refuzându-şi plăcerea de a încerca să surprindă pe pânză fascinantul spectacol al naturii scăldate în lumină pentru a accepta în numele nu ştiu căreia idei ascetismul cromatic sau rigiditatea geometrizantă a formei la care au consimţit, cel puţin pentru scurte perioade, unii colegi ai săi de generaţie.

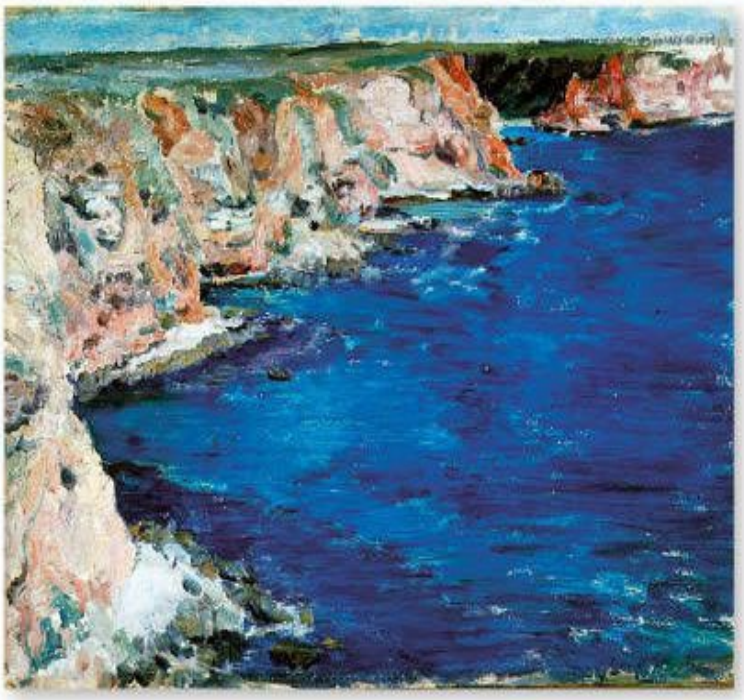
Apare oarecum ciudat faptul că apetenţa pentru culoare nu presupune în cazul lui Steriadi şi apetenţă pentru desen. A fost, dimpotrivă, un desenator de excepţie şi unul dintre aspectele contradictorii ale creaţiei sale îl constituie tocmai rolul, dacă nu precumpănitor, oricum remarcabil, acordat desenului atât în concepere a formei, mai ales în compoziţiile cu personaje, cât şi cu statut independent în grafică.

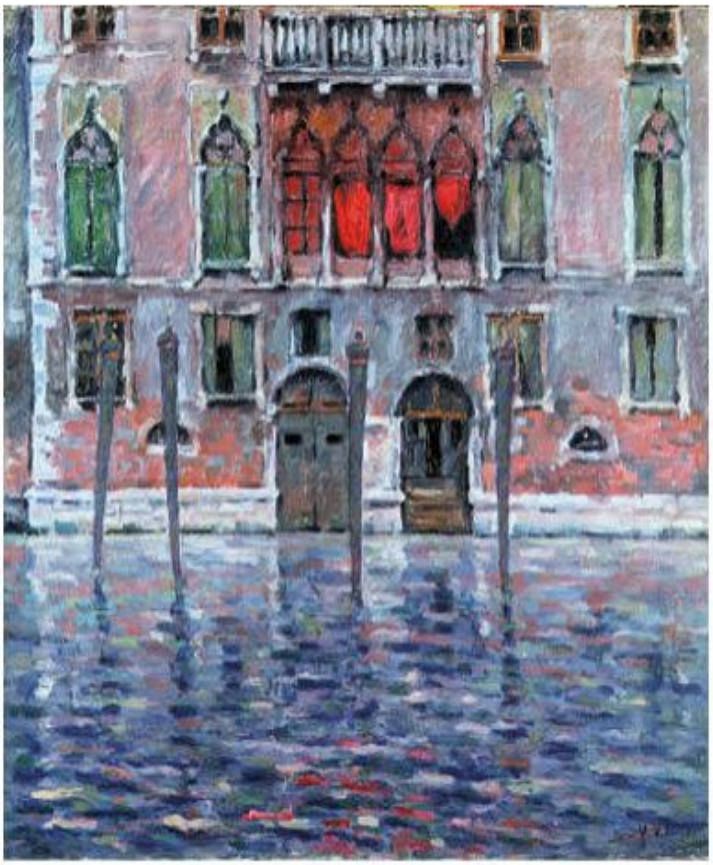
S-a emis părerea că, privită global, opera lui Steriadi ar suferi de eclectism. O asemenea prejudecată a fost respinsă, pe bună dreptate, de Călin Dan, exegetul cel mai avizat al pictorului, care vede în acesta, un experimentator şi în acelaşi timp un posedat al picturii" pentru care „actul creaţiei era intelectual şi fizic totodată importantă e rezolvarea adecvată a unei stări anume, dincolo de preconcepţia unei opţiuni de limbaj"; or, sera tă mai departe, „opera lui Steriadi trebuie înţeleasă în globalitatea ei ca o convieţuire muzeală a ideilor", căci ea „rămâne pentru arta contemporană o superioară lecţie de ignorare a dogmelor în numele valorii, al onestităţii imaginii" [352].

Mai decis decât Steriadi în opţiunea pentru impresionism se manifestă Nicolae Dărăscu (1883–1959). El aderă la faza neoimpresionistă a curentului în urma unei hotărâri luate în cunoştinţă de cauză. Ajuns la Paris în 1906 şi admis mai întâi la Academia Julian, în atelierul lui Jean Paul Laurens, apoi la Académie des Beaux-Arts, primul lui gând este tocmai să-şi lămurească problemele tehnice ale neoimpresionismului şi pointillismului. Caută de aceea să-l cunoască pe Paul Signac, cercetează volumul acestuia *De Delacroix au Néo-Impressionisme*, îşi studiază *Legea contrastului simultan* a lui Chevreul şi comunicările

JEAN AL. STERIADI
Peisaj cu minaret

JEAN AL. STERIADI
Marină





NICOLAE DĂRĂSCU
Veneţia

fizicianului Helmholtz pentru a înţelege legile optice care guvernează raporturile dintre culori. În sfârşit, aleargă în sud, ca altădată Van Gogh, pentru a se îmbăta de soarele provensal. Aici, la Saint Tropez, pune el pentru prima dată în aplicare cele învăţate şi rezultatul este excelent, mai ales în acuarele.

Exemplul lui Signac se dovedeşte molipsitor: mai multe lucrări sunt realizate în tehnica acestuia, cu tuşe divizate, dar, cum constată Radu Ionescu, tablourile lui Dărăscu sunt „mai picturale decât ale inspiratorului său, executate în culori vii şi adesea crude, cu un penel care zăboveşte mai leneş pe pânză, prelungind tuşa"[353]. În adevăr, nu atât cu puncte cât cu liniuţe şi virgule umple pictorul român suprafaţa colii de hârtie sau a pânzei, pointillismul său neatingând niciodată rigorismul mentorului francez. Rămânând ataşat impresionismului toată viaţa, Dărăscu va avea totuşi uneleezitări, când nevoia de a construi în forme mai închegate compoziţia pare să prevaleze asupra tendinţei de dizolvare a volumelor în baia vaporoasă de lumină. Se depărtează astfel mai mult de acest procedeu după contactul strâns pe care îl are cu zelatorii specificului naţional întâlniţi la început în ambianţa cenaclului prezidat de Al. Bogdan-Piteşti la Vlaici, unde este oaspete obişnuit, apoi la Iaşi, la societatea Arta Română, dintre ai cărei fondatori a făcut parte. Niciodată n-a împărtăşit însă idealurile colegilor din respectiva grupare. Tema ţărănească de pildă, nu l-a atras deloc şi mediul cel mai preferat de el este cel acvatic. După cel-a îndrăgit în sudul Franţei, unde pictează marine şi mici porturi de pescari, merge la Veneţia care-l subjugă total, revenind în cetatea dogilor de nenumărate ori, pentru a-i surprinde fremătul multicolor în dublas ai postază aievea deasupra apei şi, totodată, ca reflectare răsturnată în unde.

Când n-a pictat Veneţia, substitutul lagunei l-a căutat în ţară, în Apele Deltei, la Tulcea, sau pe litoral,

NICOLAE DĂRĂSCU
La ţărmul mării

mai ales la Balcic, peste tot căutând fie oglinda verzuie a mării, fie încântătoarele ape ale fluviului cu bărci, porturi, cherhanale. Până şi în Cişmigiul bucureştean, când vrea să îmortalizeze pe pânză un colţ pitoresc, tot pe malul apei îşi instalează şevaletul. În această dragoste pentru mediul acvatic merge până acolo încât, în anul 1932, îşi permite a îndeplini rea unei vechi dorinţe ce-l obsedă încă din anii copilăriei petrecuţi pe malul Dunării, la Giurgiu. Este vorba de construirea pe spezele şi după planurile sale, pe un şantier naval din Anglia, a unei mici corăbii cu pânze, un cuter, la bordul căruia avea să navigheze îmbătat de plăcere în căutarea motivelor, Veneţia fiind în continuare ţinta preferată.

Rezultă oricum şi din acest amănunt biografic că, asemenea lui Steriadi, fără preocupări paraartistice, Dărăscu se dăruia cu tot elanul bucuriei de a picta doar de plăcere, fără nici o crispare interioară, fără nici o conotaţie a vreun or contorsiuni sufleteşti. Sub acest aspect creaţia lui Dărăscu a fost definită exact de Tudor Arghezi care vedea în ea, o artă fericită, darnică, optimistă. Artistul mânuieşte culoarele, cerul, vegetaţia, lumea cu pasiune şi francheţea naturii de la care a învăţat gestul mare şi liber de a construi"[354]. Zis bine „de a construi", pentru că, oricât de subjugat de motiv, Dărăscu nu se complace doar cu rolul de oglindă imparsibilă a naturii. El este mai poet – i postază de care cel dintâi îşi dă seama Arghezi – pentru a se mulţumi doar cu înregistrarea obiectivă a naturii fără a se strecura în tablou şi fiorul simţit în faţa motivului. Chiar şi atunci când recurge la fragmentare tuşei şi la juxtapunerea tonurilor, sprea obţine formarea imaginii pe retină. Spre a-şi dovedi siesi că stăpâneşte cum se cuvine tehnica respectivă când tratează la olaltă, pe aceeaşi pânză, uscatul, apa şi aerul, el se străduieşte să le imprime aceeaşi consistenţă. Astfel, când pictează Veneţia, motiv prestigios care a atras pictori din toată lumea, inclusiv pe impresionişti, el nu se concentrează ca Petraşcu asupra caracterului compact al zidurilor. Dimpotrivă, palatele şi reflexul lor în apa canalelor sunt sensibila propiate din punctul de vedere al consistenţei. Chiar dacă nu se topesc în atmosferă erodate de lumină, cum se întâmplă cu catedralele lui Monet, edificiile veneţiene pictate de Dărăscu devin şoarece evanescente tuşele de culoare din care se încheagă au aceeaşi pietulanţă pe care o au celece reproduc apa. Şi acelaşi lucru se poate observa în peisajele pictate în delta Dunării, celetrei elemente care-şi dau întâlnirea aici – apele, vegetaţia luxuriantă şi atmosfera – fiind ipostazele diferite ale aceleiaşi stihii unice – materia în structura ei corpusculară, redată de artist din pete de culoare diferite, dar de aceeaşi valoare tonală.

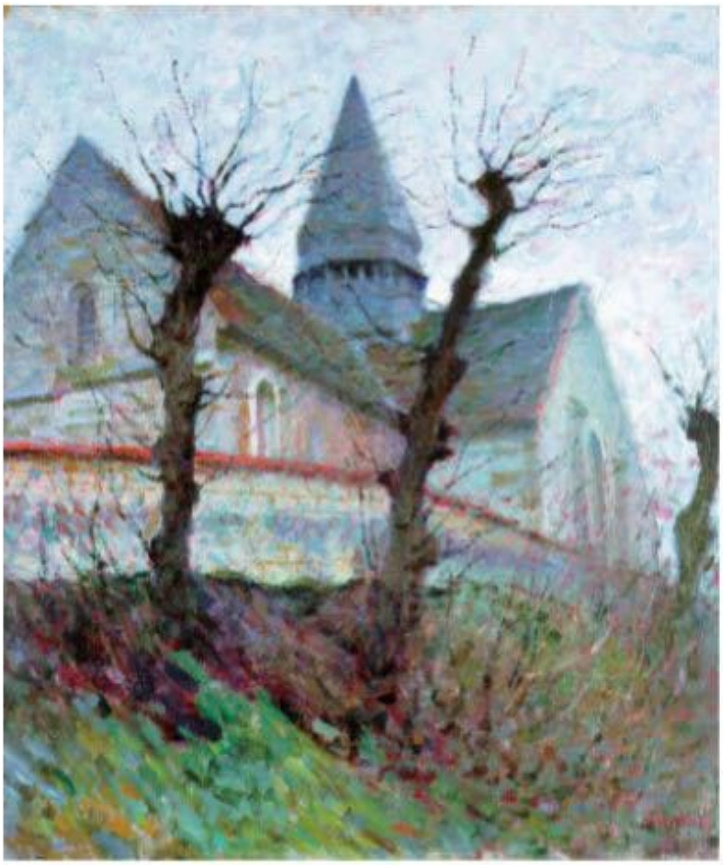
NICOLAE DĂRĂSCU
Peisaj cu bărci

Un alt motiv a cărui tratare se pretă la folosirea tehnicii impresioniste era peisajul urban cu forfota specifică. Monet şi Pissarro creaseră asemenea peisaje (*Boulevard des Capucines*). Dărăscu pune parcă un pariu şi, câştigându-l în mod strălucit, a creat şi el un astfel de tablou intitulat *Piaţa Teatrului Naţional pe ploaie*. Remarcabilă este aici dezinvoltura cu care artistul surprinde şi caracterizează forma pietonilor şi trăsurilor în mişcare, prin simple tuşe libere de culoare, reuşind totodată să sugereze contopirea formelor respective cu atmosfera mohorâtă şi ploioasă. Aceasta este poate cel mai impresionist tablou al lui Dărăscu, pricum, cel mai apropiat de tehnica artiştilor francezi menţionaţi.

Acostând însă şi abordând peisajele în care apa nu mai este în măsură să înunde pânza, Dărăscu devine mai riguros cu construirea formelor. I se întâmplă aceasta în Dobrogea, unde roca aridă şi arhitectura locului îi impun o tehnică fără fluidităţi, adică mai solidă, cum se poate vedea în tablouri ca *Cimitir tătăresc*, *Han vechi la Balcic*, *Bazarul din Tulcea*, *Geamie la Balcic* şi i se mai întâmplă spre sfârşitul vieţii când pictează în zona Argeşului peisaje în care apar la orizont şi munţii, pictorul amintindu-şi parcă, nu fără nostalgie, de Cézanne pe care îl ignorase în tinereţe preferându-i fermecătorul şi zglobiul joc al tuşelor de culoare inventat de Seurat şi Signac.

La fel de sigur şi de consecvent ca Dărăscu în ataşamentul său la viziunea impresionistă este Samuel Mützner (1884–1959). Şi el apelează frecvent la cuceririle tehnice neoimpresioniste şi pointilliste.

Fost elev al lui Claude Monet, Mützner nu are nici un fel de reticenţe în privinţa divizionismului, el aşternând tuşe lemici ca nişte puncte după legea *contrastului simultan al culorilor*, metodă aplicată la vremea lor cu multă rigoare ştiinţifică de Seurat şi Signac. Tot ca aceştia, Mützner nu se mulţumeşte să înregistreze senzaţiile pe care le are întâmplător de la colţul din natură. De multe ori el îşi alege cu grijă motivul şi îşi ordonează compoziţia după legile „decorativului" învăţate de la postimpresionişti, fapt ce justifică încadrarea lui parţială în „Arta 1900", într-atât de expresive sunt căutările sale decorativiste, mai ales într-o serie de tablouri, cum ar fi *Lanterna de piatră*, pictat în Japonia. De altfel, Mützner este artistul român care a călătorit cel mai mult, opera sa conţinând peisaje pictate în Franţa, Italia,



SAMUEL MÜTZNER
Biserica din Giverny

Grecia, Africa şi în Americade Sud, mai precisîn Venezuela, unde este considerat astăzi unul dintre întemeietoriipicturii moderne venezuelene.

Cu o puternică amprentă proprie, fiind vorba despre un artist mare a cărui personalitate nu se pliază uşor la formele prestabilite, s-a apropiat de impresionism şi Lucian Grigorescu (1894–1965). Surprinzător, tablourile realizate într-o scurtă fază de început par a se înscrie, prin rigoarea geometrizantă a compoziţiei şi prin austeritatea coloritului, pe linia reacţiei împotriva impresionismului şi a fovismului. Judecând după aceste tablouri ce amintesc de André Lhote, ne-am fi aşteptat la o evoluţie spre un cubism moderat, mai degrabă decât spre impresionism. Şi iată că, făcând o întorsătură bruscă, Lucian Grigorescu respinge perspectiva ascezei ce trebuia să se traducă prin rigiditate compoziţională şi uscăciune cromatică şi, dând frâu liber temperamentului său liric şi ardent, se lansează cu voluptate într-o adevărată orgie coloristică prin care dovedeşte la un moment dat că nu dispreţuieşte nici fovismul. Privitor la arondarea lui la impresionism se cuvine să facem însă unele precizări. Mai întâi în privinţa proprietăţii termenilor. Am convenit când a fost vorba despre alţi impresionişti români că aceşti apelativi li se atribuie în mod convenţional, nefiind firesc vorba despre participarea respectivilor pictori la grupul istoriceşte constituit în Franţa deceniilor opt şi nouă ale secolului al XIX-lea. Anume în această accepţiune convenţională folosită pentru a simplifica lucrurile de dragul metodei şi al sistematizării materiei îl considerăm şi pe Lucian Grigorescu un impresionist. Treburile se complică însă când unul dintre exegeţii săi vede în el pe „unul dintre cei mai interesanţi, mai complecşi, mai personali postimpresionişti în cadre mondiale" [355]. Desigur, într-un anumit sens, cel cronologic, toată pictura secolului XX este „postimpresionistă", deci şi ceaa

SAMUEL MÜTZNER, *Scenă japoneză*

lui Lucian Grigorescu. Dar în acest caz, aprecierea din citatul de mai sus este pe cât de vagă, pe atât de inexactă. Redusă, în schimb, la accepţiunea pe care o dă termenului John Rewald, noţiunea de post-impresionism acoperă doar pictura realizată între 1886, când are loc ultima expoziţie a impresioniştilor, şi anul 1907, când se naşte cubismul, urmat de alte curente de avangardă. Aşa stând lucrurile, a-l plasa pe Lucian Grigorescu printre postimpresionişti este o inadvertenţă. În perspectiva istorică în care postimpresionismul este conceput (de Rewald, printre alţii) nu ca un curent omogen, ci ca o epocă în care sunt înglobate pictura lui Van Gogh, Cézanne, Gauguin de reacţie antiimpresionistă, precum şi cea neoimpresionistă (pointillistă), ceasimbolistă, fovistă etc., pictorul român ar putea fi considerat cel mult un neo postimpresionist sau mai precis un post neoimpresionist. Ceea ce, personal, credem că nu este cazul, pentru că discuţia ar căpăta un caracter oţios. De altfel, trebuie să subliniem cu satisfacţie ca pozitiv faptul că în ultima monografie – cea mai substanţială – consacrată lui Lucian Grigorescu, autoarea, deşi nu combate fără echivoc clasificarea ca postimpresionist a pictorului, apreciază corect etapele lui de dezvoltare detaşând, perioada de apogeu stilistic a unui fel de impresionism personal, fluidizat, «dionisiac», cea care a fixat efigia stilistică a artistului în conştiinţa publicului" [356].

Revenind la operă, ceea ce putem spune foarte concis este că, refuzând arbitrarul abstracţiei şi optând pentru păstrarea obiectului ca atare, Lucian Grigorescu se apropie, prin freneziatu şei, prin delirul cromatic, foarte mult de efectele picturii abstracte. Realizează, cu alte cuvinte, ceea ce obţinuse cu mijloace asemănătoare Monet în renumiţii săi *Nuferi*.

O particularitate pregnantă a picturii lui Lucian Grigorescu o prezintă şi gama sacromatică. Ceea ce o caracterizează este deplasarea sprezonaculorilor calde – galben, portocaliu şi roşu –, fapt vizibil îndeosebi în peisajele citadine. În cele în care vegetaţiei îi revine rolul principal, verdele este folosit din belşug, dar şi el este atras, prin amestecurile de galben, tot sprezona caldă a prismei cromatice, albastrul şi violetul, în schimb, sunt aduse numai ca accidente. Aşa se face că, pe ansamblu, coloritul lui Lucian Grigorescu gravitează într-un regim prin excelenţă solar. S-ar putea spune că artistul creează mai ales în atmosfera toridă a amiezii, când obiectele, îndeosebi zidurile clădirilor, capătă o nuanţă aurie, cum se poate constata cel mai bine în tabloul *Nôtre Dame*, reprezentând cunoscuta catedrală pariziană, replică prestigioasă la catedralele lui Monet. Cu aceeaşi petulanţă, îngrămădind prin aglutinare grăuncioarele de materie aurie-verzuie sau roşie-aurie creează şi o serie de naturi moarte – adevărate poeme în culoare –, în care aduce laudă lucrurilor celor mai simple. La acest colorit ca de miere blondă cu factura de răşini chihlimbarii, răvăşite de o pensulă purtată cu nerv, artistul renunţă mai târziu în locuindu-l, în anii 1950–1960, cu o paletă mai rece, de verzuri acide, aşternute cu pensulaţii mai uşoare în straturi mai subţiri.

În sfârşit, lista pictorilor români care se apropie de viziunea şi de tehnica impresioniştilor am putea-o continua cu Marius Bunescu, cu M.W. Arnold, cu Rodica Maniu, cu Nutzi Acontz, cu Aurel Ciupe, cu R. Iosif, cu Ion Musceleanu şi alţii. Dar am simplifica

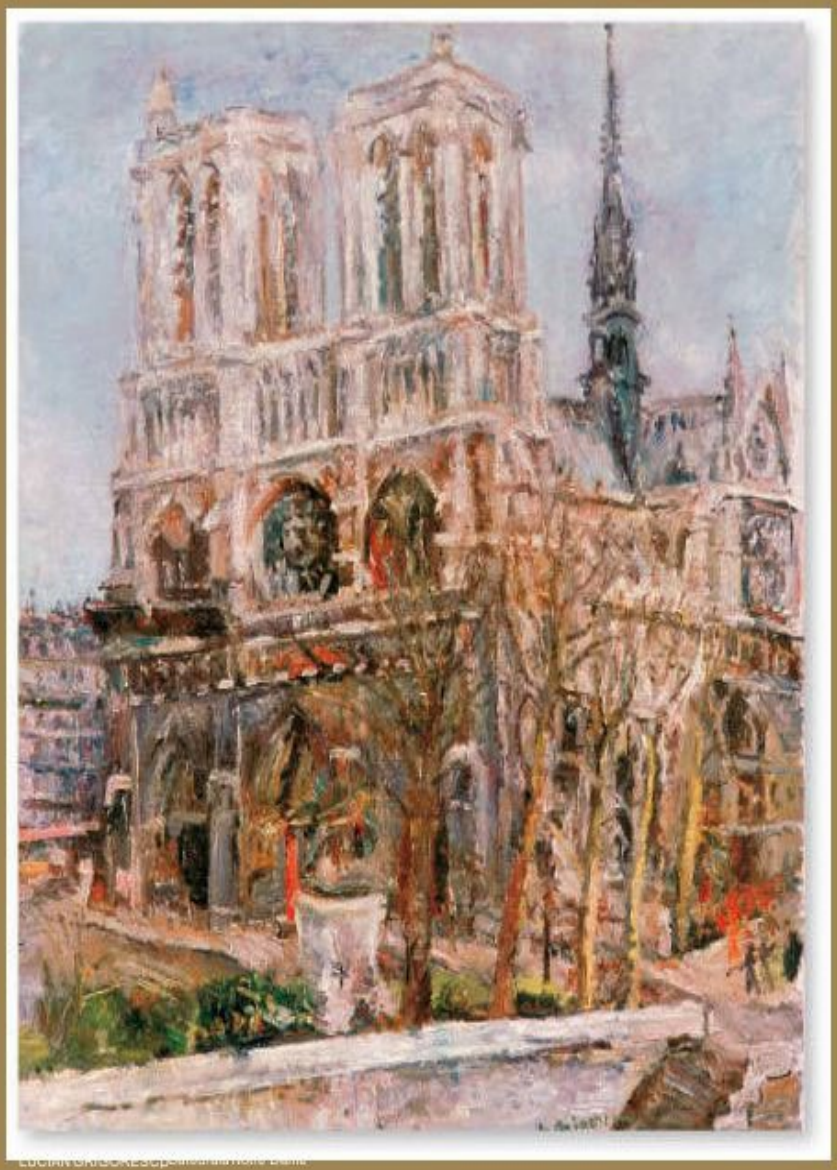
LUCIAN
GRIGORESCU
Peisaj

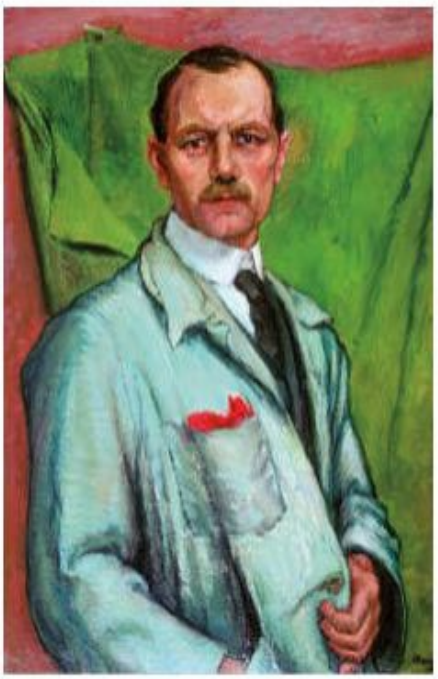
LUCIAN
GRIGORESCU
Peisaj bucureștean

LUCIAN GRIGORESCU
Natură moartă cu felii de pepene

şi am să răcim mult imaginea pe care ne-am format-o despre adevărata lor personalitate artistică. Adevărul este, că afirmându-se de regulă în anii din preajma Primului Război Mondial, majoritatea pictorilor despre care va fi vorba în continuare au avut contact cu arta europeană şi în special cu cea franceză într-un moment când cărţile erau făcute; cu alte cuvinte, într-un moment când mai toate curentele artei moderne erau fie consumate fie în plină vogă. Aceşti pictori nu se mai lăsau, de aceea purtaţi de un singur torent. Evantaiul de formule ce li se oferea era foarte larg şi, cum exclusivismul şi partizanatul nu i-au câştigat, ei au rămas deschişi în principiu *à tout azimut*, cum spun francezii. Aşadar, fără să înţelegem lucrurile mecanic, ca pe o manifestare de eclectism, constatăm cum, în formulele artistice personale ale multor pictori, se întâlnesc sugestii venite din mai multe direcţii, de obicei apropiate. Alături de componenta impresionistă, discernem, de pildă, şi una fovistă sau, pe un suport de puternică facturăre alistă, vedem insinuându-se inflexiunile expresionismului precum sugestiile cubismului vin să segrefeze pe fireasca afirmare antiimpresionistă a cultului pentru dobândirea soliditătii formei, a materiei. Şi, desigur, nu este nimic de mirare în această practică. Oare, în ţările unde îşi au obârşia curentele de avangardă acestea nu erau şi ele rezultatul unui fel de sincretism produs la un moment dat între alte două sau mai multe direcţii preexistente? Orfismul nu era oare o varietate a cubismului suprapus căutărilor foviste? Sau futurismul nu porneşte de la cubism ţinând seama de unele particularităţi ale neoimpresionismului? Dar cubo-futurismul rus nu era, cum o arată şi numele, alianţa dintre cele două mişcări apusene? Ca să nu mai vorbim de vorticismul englez, de suprematism, de reionism, de constructivism, care sunt, de fapt, nişte hibrizi obţinuţi din încrucişările diverselor direcţii şi mişcări ce se întrepătrund tot mai adânc pierzându-li-se impulsul iniţial şi conducându-în celedin urmă, la grandiosul şi inextricabilul ansamblu de stiluri care este arta modernă. Şi apoi, artişti ca Toulouse Lautrec, ca Chagall, ca Utrillo, ca Modigliani nu se sustrag de la încercările preapline de zel ale istoricului de a-i clasifica şi a-i înregimenta în diferitele -isme? Iată, aşadar de ce nici majoritatea pictorilor români nu pot fi subsumaţi unui curent anumit, de vreme ce ei s-au plămădit ca personalităţi de sine stătătoare în ambianţa complexă creată de aceste curente, adică sub focul încrucişat al traiectoriilor ce brăzdează cerul artei din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Timid în folosirea procedeelor specifice impresionismului s-a arătat, de pildă, şi Marius Bunescu (1881–1971). Făcându-şi studiile la München, a asimilat şi practicat impresionismul în varianta sa germană lipsită de strălucirea de puritate a cromatică, de spontaneitatea cu care-şi notează senzaţiile reprezentanţii francezi ai curentului. Tocmai de aceea poate pictorului român i-a fost mai uşor să se smulgă din mrejele modei ce devenise stăpână în atelierele din capitala Bavariei de câtle-a fost





MARIUS BUNESCU
Autoportret

confraţilor săi care au plecat de regulă de la direcţia franceză, mai apropiată de lirismul lor funciar şi mai aptă să le îngăduie transcrierea emoţiilor. Peisagist al oraşului, Bunescu va descoperi treptat consistenţa zidurilor şi va încerca să le-o redea pe pânză fără a o diminua prin anvelopa aerului şi fără a o zdrumica în pulberile diafane la care o reduceau impresioniştii. Toate aceste peisaje dau, de aceea, senzaţia de soliditate şi poate chiar de rigiditate, căci pasta prea grea şi culorile prea puţin acordate între ele şi lipsite de strălucire imprimă picturii respective o notă de răceală acidă, rebarbativă pe care pitorescul în sine al motivelor excelent compuse nu o atenuează decât într-o mică măsură.

Lăsând la o parte consideraţiile privind mijloacele tehnice, nu ne putem refuza satisfacţia de a releva poezia gravă cu care Bunescu a evocat în peisaj Bucureştiul, fără grandilocvenţă, fără ostentaţia pitorescului, dar cu tot farmeculvetustal străduţelor lui patriarhale.

Bucureştiul cu casele lui, cu parcurile, cu pieţele şi cu forfota lui multicoloră a constituit un capitol

MARIUS BUNESCU
Bărci la Sulina

R. IOSIF,
Peisaj

cu destulă pondere şi în repertoriul tematical lui R. Iosif (1894–1975). Primele notaţii, grăbite, spontane şi tocmai de aceea proaspete au fost făcute de R. Iosif în desen transpuse apoi în gravură. Mai târziu, fără a aboli suprematiaţia liniei, artistul a apelat şi la culoare. Şi din Bucureştiis-a aventurat şi în alte zone ale ţării creând peisaje în care descifrăm lesne, odată cu particularităţile motivului, o delicată vibraţie sufletească. Sub aspectul tehnicii se apropie de impresionism, deşi are predilecţie pentru negrucu ajutorul căruia conferă unor pânze o notă de dramatism.

Într-un regim cromatic sobru, dar cu o pastă frământată, triturată de un penel nervos, interpretează într-o manieră proprie lecţia impresionistă şi Alexandru Padina (1904–1994). În ciuda acestei tehnici care presupune o anumită stăpânire sufletească, temperament agitat, înclinaţii romantice, desluşim în demersul plastical pictorului o voinţă fermă de a organiza raţional spaţiul, de a construi temeinic forma, ba chiar de a monumentaliza, de a „eroiza" motivul. Ne convingde această tendinţă spre monumental şi dimensiunile uşor exagerate ale puţinelor peisaje ce mai pot fi văzute în ţară (cele din colecţia

ADAM BĂLŢATU
Peisaj urban

Zambaccian sunt edificatoare), căci pictorul şi-a sfârşit cariera în afara României.

O ambiguitate stilistică în sensul celei constatate la Padina, dar convertită într-un timbru foarte original întâlnim şi în creaţia lui Adam Bălţatu (1899–1979). Mai ales în peisajul urban care este genul său preferat, el tinde spre claritatea aproape geometrică a construcţiei, compoziţiile având la bază o tectonică solidă. Aşa procedează în anii imediat următori întoarcerii de la Roma unde şi-a continuat studiile. Mai târziu însă, în special în fazade sfârşit, fără a aboli grija pentru construcţie face ca desenul, ca element de definire a formei, să dispară cu desăvârşire. Pe baza aceleiaşi tectonici, de astă dată subiacente doar sugerate, forma se coagulează în voie şi aproximativ dintr-o mulţime de pete de culoare aşternute cu brio, într-o dezordine împenitentă aparentă întâmplare, dar în fond pe suportul unei şarpante prezente tot timpul în mintea pictorului. Acest contrast între tendinţa de destrămare a formei şi efortul creatorului de a disciplina materia picturală, pentru a-i da sens, conferă picturii lui Bălţatu o notă dramatică, atenuată însă de exuberanţa paletei de culori.

În plan biografic şi nu numai, Bălţatu se întâlneşte cu un pictor la fel de dotat şi de original, cu Aurel Băeşu (1897–1928). Amândoi moldoveni, primul de la Huşi, celălalt de la Fălticeni, amândoi elevi ai şcolii ieşene de belle arte, iar din 1920, amândoi aflaţi la Roma la studii, au avut o evoluţie stilistică asemănătoare, cum o dovedeşte şi prima lor confruntare cu publicul bucureştean unde se prezentau în comun ca „fraţi întru artă", cum li s-a spus. Cu timpul însă, evoluţia lor s-a diferenţiat, ca şi destinul existenţei, Băeşu murind foarte de tânăr. Spre deosebire de Bălţatu, ataşat mai mult mediului urban, Băeşu a fost un foarte fidel interpret al tematicii ţărăneşti. Cum se ştie, Oraşul Etern unde au studiat cei doi păstrează în toată fiinţa sa ceva din esenţa clasicismului. Impresionismul nu reuşise să se impună ca la Paris şi disciplina desenului era la mare cinste. Această disciplină avea să i se impună şi tânărului pictor român care în ţară, într-o primă fază, se lăsase seducs de fervoarea coloristică a impresionismului. La culoare, ca expresie a bucuriei de a percepe lumea vizibilului, Băeşu nu va renunţa nici în viitor. Însă din experienţa romană se va alege cu o achiziţie de valoare: respectul pentru formă. Dar nu pentru ceageometrizantă impusă, pornind de la Cézanne, de protocubişti şi cubişti, ci o formă cu contururi îndulcite, aproape muzicale, volumele fiind alcătuite din planuri mari. Pentru a conferi volumelor rotunjimi, Băeşu tratează planurile în uşoare degradeuri,

ALEXANDRU PADINA
Peisaj cu pod

ADAM BĂLȚATU
Peisaj cu stoguri

AUREL BĂEŞU, *Autoportret*

AUREL BĂEŞU, *Portret de ţăran*

culoarea devenind mai densă spre periferia planurilor ce compun imaginea şi mai rarefiată, mai îmbibată de lumină spre centru. Procedeul îl ajută pe pictor să creeze imagini foarte sintetice cum sunt *Ţărănci pe gânduri*, *Portret de ţărancă*, *Savir din Dorna*, *Ţăran cu căciulă albă* (autoportret), acestea fiind şi cele mai originale şi totodată cele mai valoroase opere ale lui Băeşu. Dar nu numai prin limbajul tehnic amintit se impun asemenea imagini, ci şi prin viziune agravă, monumentală în care sunt privite modelele. Iar sub acest aspect înrudirea de sânge cu Sadoveanu este dublată de semnificaţie şi de o înrudire în plan artistic. Ca şi marele prozator, Băeşu îşi alege eroii tablourilor din lumea de munteni în care dăinuiesc tipuri puternice de răzeşi coborâtori parcă din cronici şi din balade. Înfăţişându-i vajnici şi mândri, umplând literalmente cadrul tabloului cu ei, Băeşu ne prezintă un tip de umanitate pentru care sentimentul demnităţii se constituie într-o valoare supremă. *Ţăran* (muzeul din Bacău) *Bătrân citind* (Călugărul Vlahuţă – tatăl poetului Al. Vlahuţă), *Moş Grigore Cobzarul*, *Moş Simion Parfichi din Hangu*, *Moşneagul*, *Savir din Dorna* sunt tocmai asemenea exemplare.

Destinul tragic pe care am văzut că l-a avut Băeşu a fost împărtăşit şi de Sabin Popp (1895–1928), mort în acelaşi an cu confratele său moldovean după ce se impusese ca o promisiune certă în arta românească. Cu Băeşu a avut un prieten comun – pe Bălţatu – cu care expune şi convieţuieşte o vreme la Roma sub acelaşi acoperiş. N-am exagera dacă am afirma că şi ca stil cei doi pictori, morţi la vârsta Răstignirii, au ceva comun, şi anume respectul pentru forma pe care o vor şi o compun clară, solidă, formată din planuri ample. Această preocupare pentru formele ample, dar uşoare, realizate dintr-o pastă transparentă ca de acuarelă este împinsă de Sabin Popp până la crearea unor adevărate *plafuri*. Şi dacă în peisajele sale petele mari trec, topindu-se una în alta, anulând liniile despărţitoare, există în creaţia pictorului şi lucrări în care *plafurile* sunt mărginite de linii de contur trasate cu o francheţe ce aminteşte de vitralii. Ne aflăm, fără îndoială, în faţa unor preocupări decorativiste. Este vorba de panouri concepute ca tripticuri în care pictorul se arată sedus de vechea artă religioasă faţă de ce-i oferă lui Tonitza prilejul de a dezaproba ceea ce el numea „gesticulaţia bizantino-simbolică a personajelor”[357]. De altfel, nu numai aceste panouri

AUREL BĂEȘU
Primăvara

AUREL BĂEȘU,
Flori

AUREL BĂEŞU, *Peisaj cu casă la ţară*

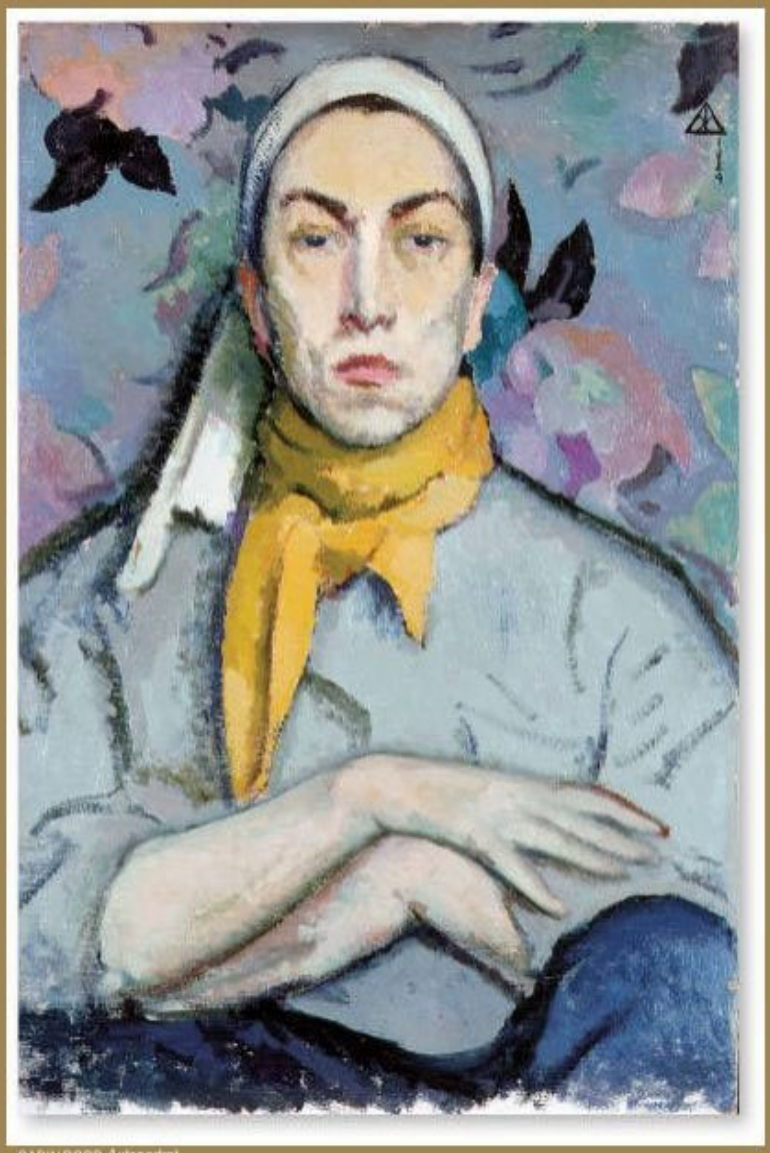
AUREL BĂEŞU, *Femeie pe gânduri*

decorative realizate evident sub semnul unei religiozităţi transparente atât tematic (icoane, madone, *Sfânta Familie*), cât şi ca viziune, dar şi peisajele create de Sabin Popp respiră o linişte şi o poezie molcomă de care nu poate fi străin un profund sentiment religios, un fel de panteism. De remarcat de asemenea şi un subsidiar şi o notă de naivism, un fel de candoare ce însoţeşte pictura decorativă a tripticurilor care remarcabilul *Autoportret cu floare roşie*

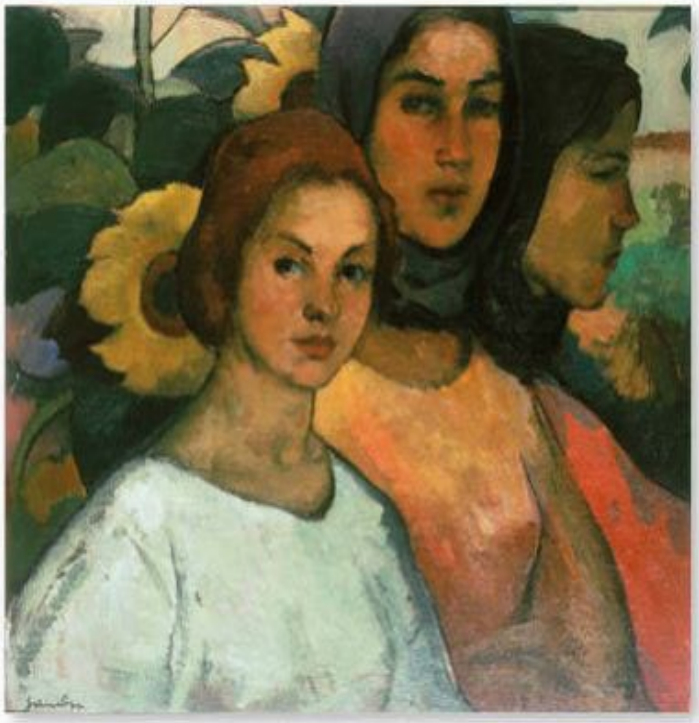
Mai este de amintit numele lui M.W. Arnold (1897–1946). Predilecţia lui pentru atmosfera porturilor unde ceţurile evanescente şi fluidul talazurilor îi dau prilejul să-şi etaleze cu autoritate capacitatea de a surprinde, contopite într-un tot, elementele primordiale ce stau la originea vieţii (aer, apă, lumină) ne tenta să-l aşezăm în impresionismului. La o analiză mai atentă observăm însă că irizările şi vaporozităţile specifice lui sunt obţinute datorită unei tehnici impresioniste ce folosirii acuarelei şi că, de fapt, Arnold se apropie mai degrabă de fovism, dar cu prudenţa şi precauţia unui Marquet şi nu cu aplombul lui Dufy, dacă este să-l comparăm cu adepţii curentului care au frecventat universul marin.

Între impresionism şi căutările foviste, aplecând cumpăna spre acestea din urmă, au pendulat şi pictoriţele Rodica Maniu, Nutzi Acontz, cât şi Petre Iorgulescu-Yor, fără ca vreunul să renunţe explicit la perspectivă şi să recurgă la tenta plată, sprea atenua sugestia volumului, să adopte culorile pure în combinaţii percutante. Tematic, preferinţele pictoriţei Nutzi Acontz (1894–1957) nu se deosebesc de cele ale majorităţii confraţilor de generaţie. Universul imediat al peisajului citadin şi agrest, uneori şi al celui marin, natura moartă, florile şi, mai rar, personajele în interior constituie ceea mai mare parte a repertoriului ei de teme şi de genuri. Amprenta personalităţii ei trebuie căutată însă mai degrabă în domeniul formei, al stilului. În efortul de a depăşi viziunea şi tehnica impresioniste, artista se arată receptivă faţă de unele sugestii ale fovismului şi practică o formulă apropiată de acesta, fără însă a-i accepta şi excesele. De pildă, în ciuda gustului pentru virtuţile decorative ale culorilor, nu acceptă să renunţe la sugerarea tridimensională a spaţiului şi nici măcar să atenueze prin aplatizare şi taşism, impresia de volum pe care o dă obiectelor. Iar dacă la un moment dat o face totuşi, de exemplu în peisajul *Bărcile roşii*, ne trimite cu gândul mai degrabă la Van Gogh (avem în vedere alăturările îndrăzneţe de roşu şi verde) decât la Matisse. Numai că, spre deosebire de acuitatea dramatică din opera pictorului olandez, peisajele artistei sunt expresia unei sensibilităţi calme, echilibrate.

În ce o priveşte pe Rodica Maniu (1890–1958), felul ei de a compune un peisaj cu figuri ne apare



SABIN POPP, *Autoportret*



SABIN POPP
Portrete

RODICA MANIU,
Atitud rufelor

M.W. ARNOLD
Natură moartă
cu raci

NUTZI ACONTZ.
Natură moartă

PETRE IORGULESCU-YOR. *Natură moartă cu oglindă*

chiar foarte tradiţionalist. Spaţiul comportă cele trei dimensiuni, perspectiva liniară este respectată, iar personajele, mai ales când sunt ţărani, ne duc cu gândul la pictura de *pleinair* din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Numai puritatea culorilor, transparenţa lor, lipsa clar-obscurului şi a umbrelor în general, chiar când scenele sunt în plin soare ne amintesc că suntem în prezenţa unui artist format în climatul postimpresionist.

Pentru o primă etapă, cea din tinereţe, când artista pictează mult în Bretania, imaginile sunt marcate de un fel de *cloisonism*, în decuparea motivelor şi în unghiurile de vedere inedite *(Spălătorese bretone)* amintind vag de Gauguin. În cele mai multe lucrări,

PETRE IORGULESCU-YOR. *Natură moartă cu pâine şi umbrelă*

experienţa fovismului este cea pe care o decelăm mai lesne în planul formei, iar în cel al sentimentului, o romantică propensiune pentru exotism, în special pentru cel oriental, căci, în afară de Dobrogea (poposeşte deseori la Balcic), are prilejul să călătorească împreună cu soţul ei, Samuel Mützner, în Orientul Apropiat (la Damasc, la Ierusalim, la Jaffa).

Un domeniu în care se manifestă cu o remarcabilă virtuozitate fiind apreciată cu superlative de critică este cel al acuarelei, în care se plasează la loc de frunte, alături de Arnold, de Dărăscu, de Şirato, de Viorel Huşi, de Catargi…

Artist sensibil şi boem incurabil, Viorel Huşi (1911–1972) a practicat cu succes acuarela, preferând-o picturii, separe, din comoditate, căci în fond maniera lui este foarte picturală.

Efecte picturale obţine în acuarelă şi cărei tehnică o stăpâneşte cu virtuozitate şi Ignat Bednarik (1882–1962). Manifestându-se cu predilecţie în compoziţia istorică şi de gen, dar reuşind la fel de bine în peisaj, natură moartă şi portret, Bednarik este fidel unei viziuni tradiţionale realiste, dar cu vagi note simboliste, prezente mai ales în unele compoziţii pe teme filosofico-religioase, monumentale în ciuda dimensiunilor reduse ale acuarelei, cum sunt *Enigma vieţii*, *Anul 1917* şi altele.

Într-o zonă îngustă, interstiţială, între pictura realistă tradiţională şi unele îndrăzneli specifice fovilor, Petre Iorgulescu-Yor (1890–1939) încearcă să-şi facă loc şi să se găsească pe sine. Îi este însă greu să se fixeze şi vagabondează de-a lungul „mânat – cum spune Tonitza – de toate vânturile actualităţilor «en vogue»"[358]. Iorgulescu-Yor este un rafinat. El nu va inventa un stil, nu va croi un făgaş al său foarte distinct, dar va adânci, va da culoare şi farmec soluţiilor frecventate de alţii. Faţă de mulţi colegi de generaţie va aduce un spor de preţiozitate a materiei picturale. Subiectele lui sunt comune, iar repertoriul destul de restrâns peisaje urbane de predilecţie, cele în care apar şi vestigii arhitectonice, interioare burgheze, naturi moarte în care îngrămădeşte s-arpărea cât la întâmplare, multe obiecte eteroclite, flori, portrete. Ceea ce le unește este finețea, eleganţa, grija pentru amănunt, pentru nuanţă, din

VASILE POPESCU
Peisaj

care se degajă impresia că ne aflăm în prezenţa unui decantator de preţioase efluvii cromatice.

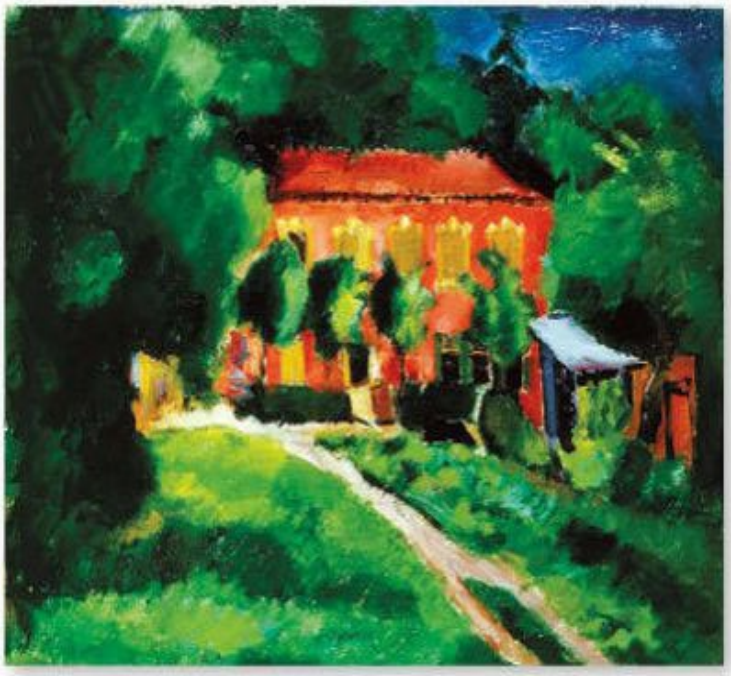
A fost un intimist convins care nu şi-a pus probleme existenţiale majore. Deşi ca om a trăit o dramă sfâşietoare care l-a împins în ceea din urmă la sinucidere, de o discreţie şi o pudoare maximă, n-a lăsat să se strecoare nimic din zbuciumul său sufletesc în operă, aceasta înfăţişându-ni-se sub semnul deplinei serenităţi.

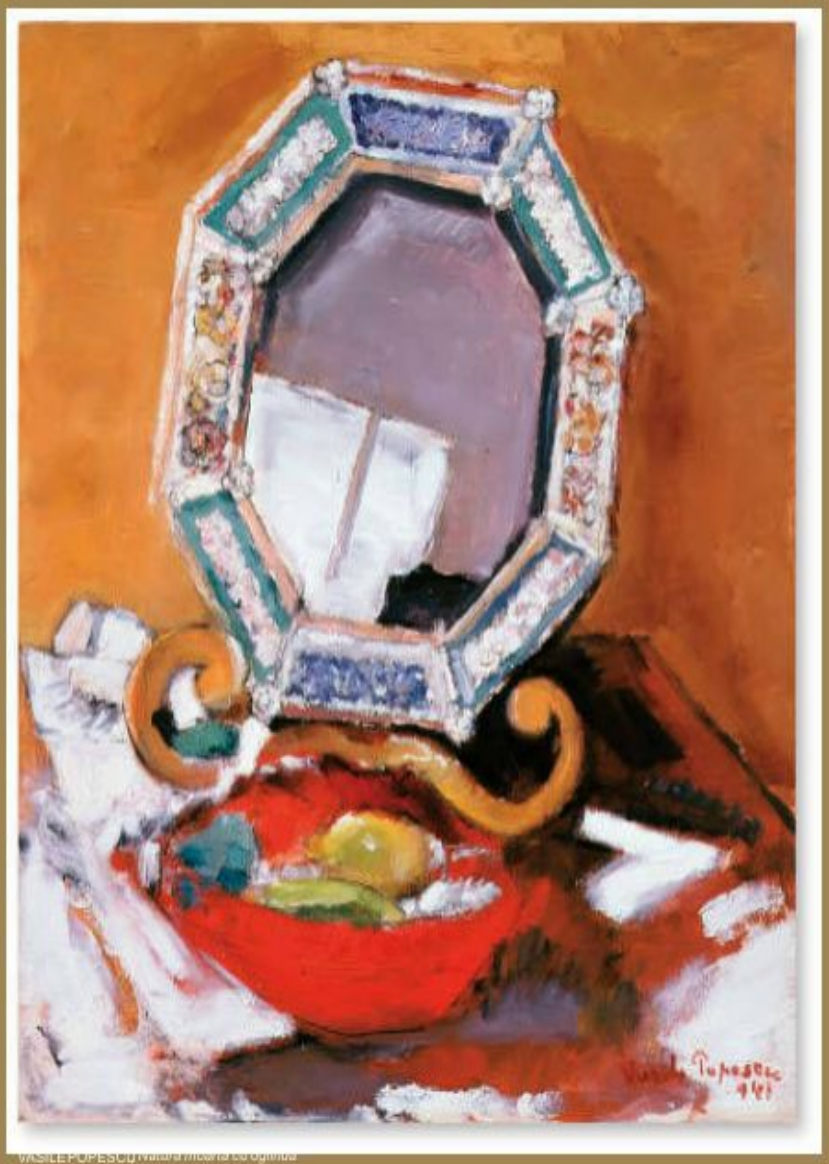
Fără motive bine întemeiate, dacă excludem câteva tablouri (*Natură moartă cu oglindă* reprodusă în acest volum, *Model cu pălărie galbenă* şi altele câteva), a fost ataşat uneori de critică fovismului, atât cât se poate admite că acest curent s-a insinuat în pictura românească. Aprecierea după părerea noastră nu se justifică şi are la origine prietenia lui Iorgulescu-Yor cu Vasile Popescu, un pictor familiar în adevăratul ambianţe foviste. Mult mai exactă ni s-a părut apropierea lui Iorgulescu în plan comparatist de universul imagistic şi sentimental al poetului Minulescu, analogie ce-i aparţine subtilului critic C.R. Constantinescu[359]. Dar, indiferent de toate aceste speculaţii, vorba lui Tonitza, „Un singur lucru va rămâne nezdruncinat *talentul* lui [Iorgulescu], care – în ciuda lui Iorgulescu chiar – va şti să compenseze vagabondajul sufletesc al omului silindu-l să creeze uneori şi opere în care duhul acestui excepţional de înzestrat artist să se înalţe în toată goliciunea lui curată şi vie".

Din multiplele tentaţii care-l asaltează în anii studiilor făcute la Paris, reţine unele sugestii ale fovismului Vasile Popescu (1894–1944). O face însă cu măsură, preluând din lecţia fovilor doar atât cât să nu-i fie prejudiciată atitudinea de respect pentru natură ca dat obiectiv. Culoarea cât mai luminoasă, apropiată de puritatea ei, predilecţia pentru arabescuri sunt, desigur, de inspiraţie fovistă, dar el nu renunţă nici la redarea spaţiului în adâncime, cu ajutorul perspectivei liniare, şi nici la modelarea volumelor, deşi, aşa cum se poate vedea mai ales în naturile moarte cum este cea cu oglindă, intenţia decorativistă şi subordonează toate mijloacele de expresie, planurile în care sunt plasate obiectele fiind abia sugerate, iar umbrele, chiar şi cele colorate, dispărând aproape cu desăvârşire. O notă distinctă a picturii lui Vasile Popescu este şi muzicalitatea acordurilor cromatice care răspund, în planul sentimentului, unei naturi psihice de factură pronunţat lirică.

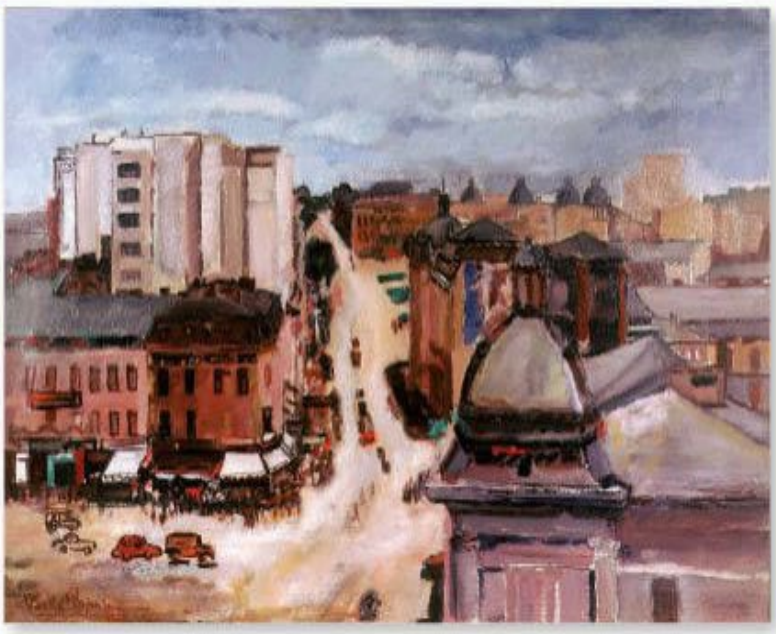
VASILE POPESCU
Peisaj cu stâlvilar

VASILE POPESCU
Peisaj



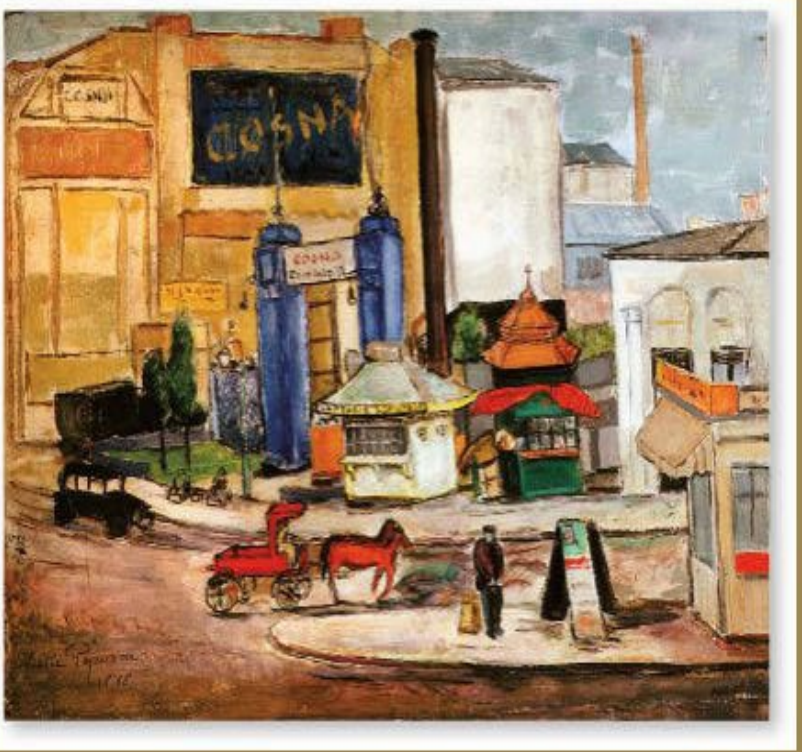


VASILE POPESCU Natură statică cu oglindă



ASILE POPESCU
eisaj urban

VASILE POPESCU
Peisaj



LUCIA DEM. BĂLĂCESCU
Compoziţie

Spre deosebire de prietenul său Iorgulescu, Vasile Popescu este foarte consecvent în aplicarea formulei de artă adoptate. Cu excepţia unor peisaje de la începutul carierei, acuzat geometrice şi austere sub raport coloristic, el se prezintă cu o operă excepţional de omogenă. În afară de vivacitatea cromatică, neîntâlnită până la el decât doar rareori la Luchian, la Tonitza, la Iser şi, ulterior, la Ciucurencu şi la Lucia Dem. Bălăcescu, printre constantele stilistice care-i definesc operele ce se lasă lesne identificate, chiar când nu sunt semnate, amintim predilecţia pentru linia sinuoasă şi pentru detaliul ornamental. Pictorul manifestă o adevărată fobie pentru geometrie şi pentru linia dreaptă. Totul în pânzele lui se ondulează, se contorsionează, se rotunjeşte. Câteva tablouri cu femei luxos costumate constituie o demonstraţie de încărcătură barocă.

Tot baroce sunt şi arhitectura şi natura moartă, în toate împrejurările pictorul punând în evidenţă un ajur, o dantelă, fie de piatră în peisaj, fie de mătase în interioare, fie de fier forjat (grilaje, balustrade) când pictează case. Citadin prin naştere, nu şi-a trădat mediul decât ca vilegiaturist. Universul picturii sale este cel al ambianţei casnice - interiorul şi natura moartă –, iar în peisaj, Bucureştiul şi împrejurimile lui; rar de tot, marea, şi, accidental, un sat (Faraoani) unde ajunge într-o vară. Reperul cel mai apropiat din arta românească la care l-am putea raporta pe Vasile Popescu, fără să violentăm prea mult realitatea, este Theodor Pallady. Este, ca şi acesta, rafinat, preţios, amator de armonii discrete şi de melancolie, dar nu şi de griuri, şi este oricum mai suculent, mai turmentat în colorit.

Deşi se sustrage de la încadrare netă într-un curent oarecare gravitează în sfera fovismului şi Lucia Dem. Bălăcescu (1895–1979). Ea practică un fel de a închide forma printr-o linie expresivă de

LUCIA DEM. BĂLĂCESCU,
La bar

MICHAELA ELEUTHÉRIADE, *Interior*

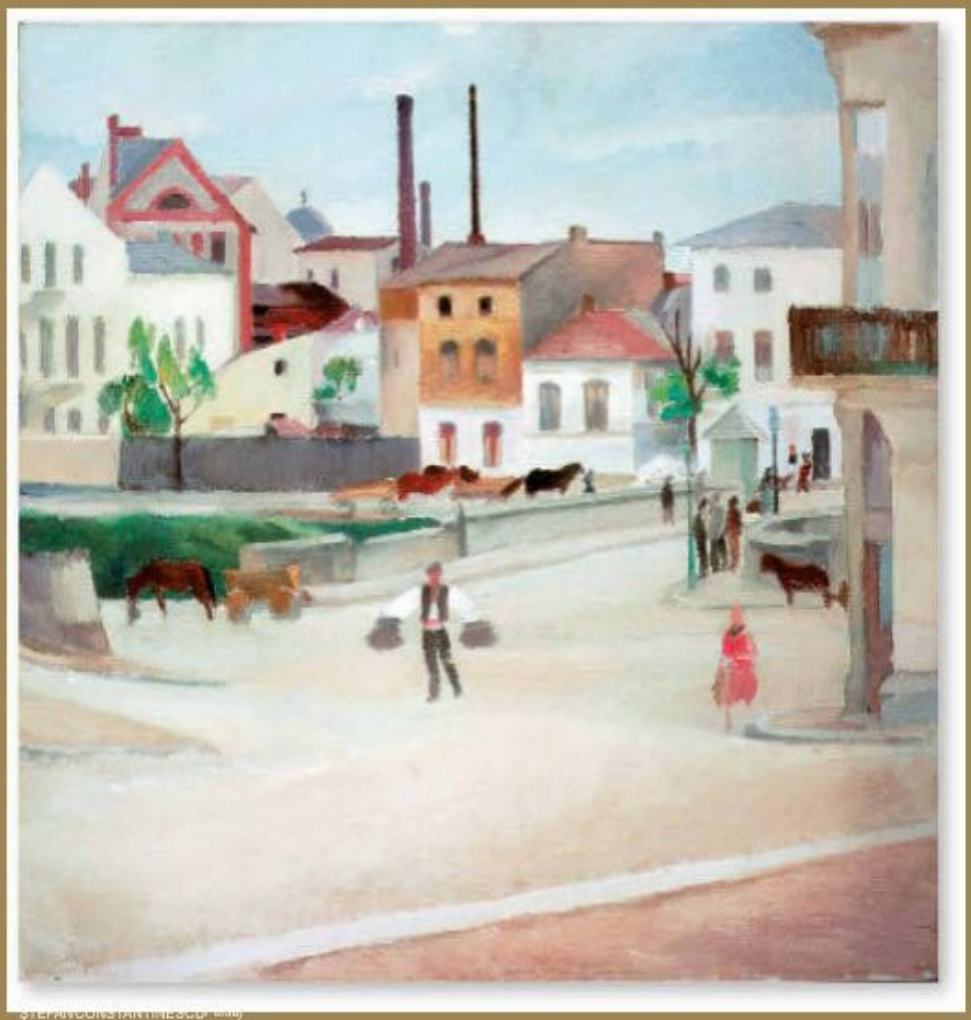
ŞTEFAN CONSTANTINESCU, *Ţărani*

contur ce o apropie de Toulouse-Lautrec, dar culoarea aşternută cu francheţe aşa cum iese din tub o înrudeşte cu fovismul. Ceea ce contează cel mai mult în pictura artistei, făcând farmecul singular al compoziţiilor sale cu mai multe personaje, de factură oarecum istorică, este însă înclinaţia spre anecdotic. Dar nu un anecdotic dern şi plat, ci unul suculent, de viziune hedonistă pigmentat cu ironie şi umor. În virtutea acestei preferinţe, evocarea au fără nostalgia unui pitoresc marcat de o uşoară notă oriental-balcanică conferă operei create de „Coana Lucica" un aer de familie cu unele din tre poeziile lui Ion Barbu.

Tot preferinţa pentru linie, pentru arabesc defineşte şi opera Michaelei Eleutheriade (1900–1980) care pictează peisaje din unghiuri de vedere ine dite, conferind astfel tablourilor expresivitate şi o notă de isolit, dar şi interioare burgheze cu mobile puse în valoare tot de plăcerea calofilă de a desena amănuntul decorativ.

Destul de ambigui ca apartenenţă la curentele în vogă, ezitând între impresionism şi fovism, trăgând a dese ac cu ochiul şi la lecţia cubistă, o serie de pictori români născuţi în jurul anului 1900 au debutat între cele două războaie, dar carierale or s-a desfăşurat în cea mai mare parte după al Doilea Război Mondial, şi creaţia lor se încadrează firesc artei contemporane. Vom trece totuşi fugar în revistă creaţia unor pictori din ainte şi din timpul ultimului război. La cei mai mulţi dintre ei se observă în aceiani o vagă înclinaţie spre geometrizarea formelor.

Să-l luăm, de pildă, pe Ştefan Constantinescu (1898–1983). Pentru el, realitatea se modelează geometric nu numai în peisajul urban când pictează străzi bucureştene, în care sunt subliniate volumele concepute cubist, ci şi în natura moartă (cum este ceaca cu scrumbii, de la Muzeul Naţional de Artă) sau în scenele cu ţărani (cum este pereche din Oaş, tot la Muzeul Naţional), în care formele sunt construite din planuri ample dispuse unele faţă de altele sub unghiuri ce conferă imaginii un caracter sintetic, soliditate, dar şi un uşor schematism. În activitatea sa ulterioară, Ştefan Constantinescu se va impune în domeniul artei monumentale.



ȘTEFAN CONSTANTINESCU

ELENA POPEA,
Sufragerie

Înspre geometrizarea aproape de cubism a formelor, dar şi cu o notă expresionistă rezultată din distorsionarea formelor, va face paşi decisivi Alexandru Phoebus (1899–1954). În afară de tematica ţărănească radiţională la pe care o tratează într-un mod strict personal, ca în tablourile *Portrete din Făgăraş* şi *Familie din Făgăraş*, în care primitivismul expresionist se îmbină cu construcţia din suprafeţe ample şi netede a formelor, Phoebus abordează şi tematica muncitorească. Mai ales în imaginile muncitorului el recurge la volume sculpturale, monumentalizate, stilizate geometric, cu suprafeţe netede, metalice, ceea ce i-a determinat pe exegeţi să-i găsească analogie în creaţia pictorului francez Gromaire, cunoscut pentru orientarea sa procubistă.

Preocupat de soliditatea formelor, văzând adică realitatea în volume ce stau bine definite în spaţiu şi nefăcând concesii viziunii impresioniste, s-a arătat şi Tache Soroceanu (1897–1969). Ca mulţi alţii, el găseşte o fericită linie de mijloc între asceza geometriei şi tentaţia coloritului, fapt ce face ca, în faţa tablourilor sale, din păcate puţine, să ai un sentiment de confort, de echilibru sufletesc.

ALEXANDRU PHOEBUS,
Familie din Făgăraş

Aceeaşi strânsă disciplină", fiind „preocupat la fel de problemele stilului şi ale culorii", a manifestat Tache Papatriandafil (1901–1951), peisagist de larg suflu liric, dar calculat şi cerebral în faţa naturii pe care le construieşte după o logică riguroasă împrumutată din geometrie.

Altor pictori români le inculcă pasiunea pentru formele unui cubism moderat artistul şi teoreticianul francez André Lhote, prin atelierul căruia s-au perindat Henri Catargi, Aurel Ciupe, Alexandru Ciucurencu, Nicolae Popa şi alţi pictori români din generaţia acestora. Înaintea lor trecuse însă prin atelierul renumitului maestru francez, lăsându-se profund marcată de viziunea lui, o pictoriţă ardeleană, Elena Popea (1879–1941). Deşi transilvăneancă, studiind însă la Paris şi pictând asemenea lui Grigorescu, pe vremuri, în Bretania, motive (peisaje şi chipuri) specifice, Elena Popea s-a putea integra anevoie în climatul şcolilor de la Baia Mare, de la Cluj sau de la Timişoara, unde evoluează şi ceilalţi pictori din această provincie. Chiar dacă din constructivismul francez a reţinut mai mult decât vagi amintiri, în creaţia ei există câteva tablouri ca *Ţărancă cu cofe* ce par a conţine elemente ale orfismului, dacă nu chiar sugestii ale futurismului, prin bucuria cu care trăieşte întâlnirea

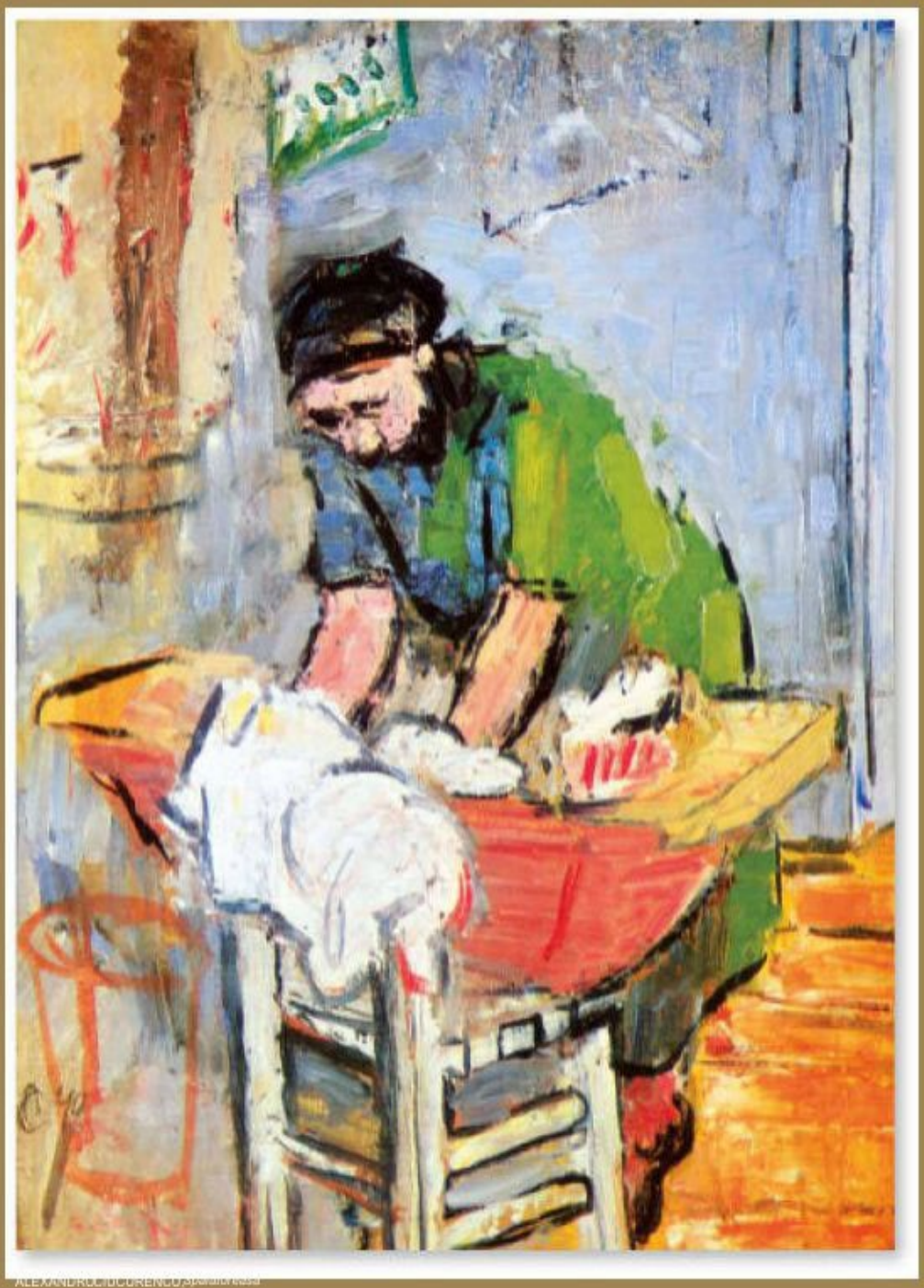
ALEXANDRO PHOEBUS / Oriola Bin Pagardy

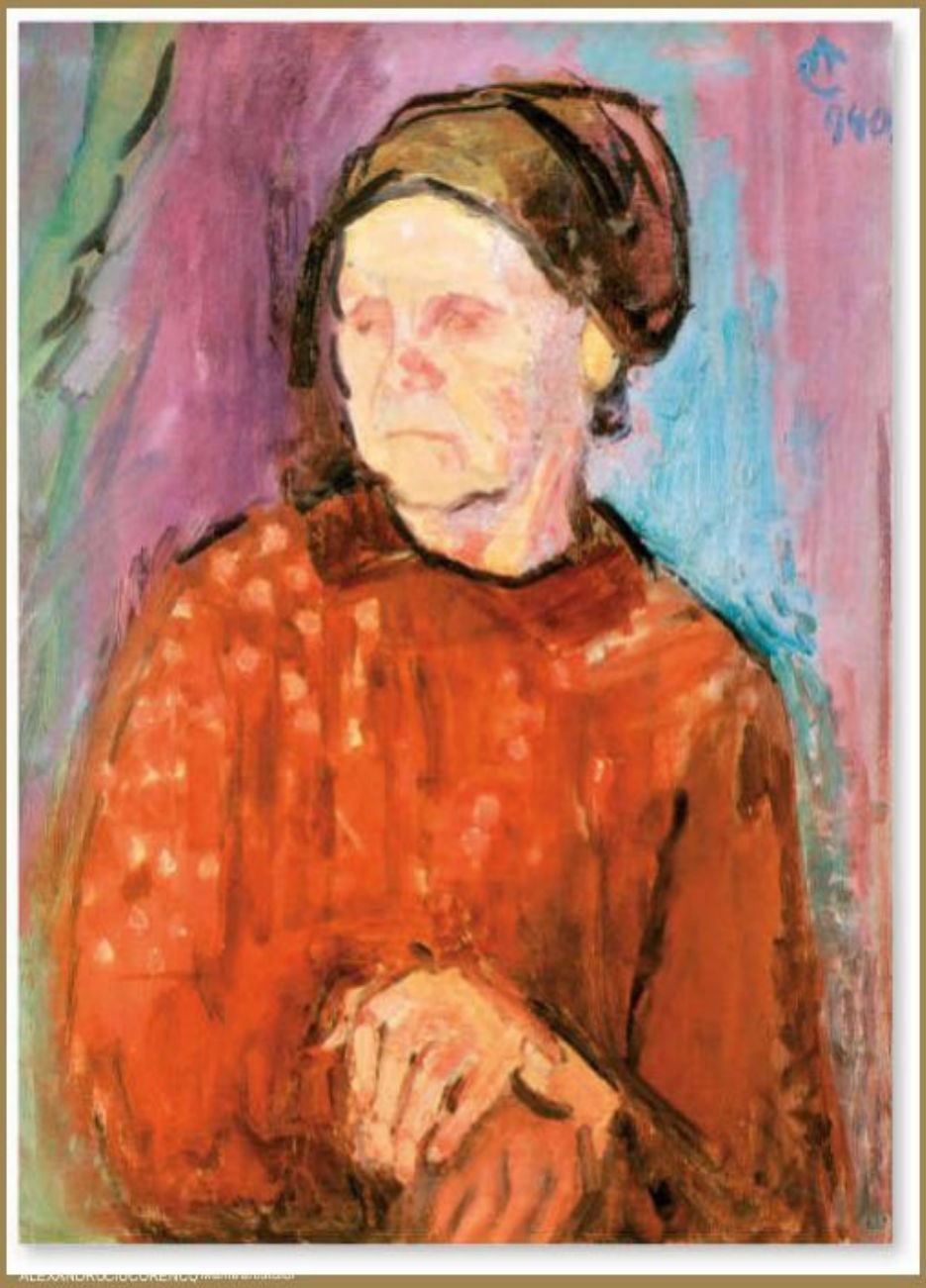
ELENA POPEA, *Interior*

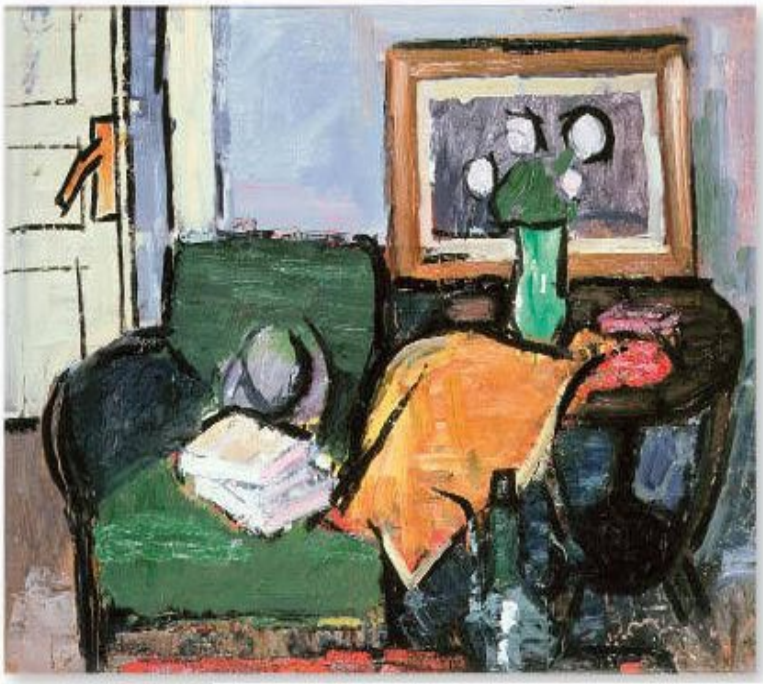
cu motivul, prin sinceritatea actului creator, ea rămâne în zona liricului. Faptul îl sesizează şi Henri Focillon când arată că „De la structurile raţionale şi valorile plastice la tonalităţile efective ale unei poezii de instinct totul dovedeşte un talent bogat şi, ceva mai mult, varietăţile bine îngemănate ale unui suflet omenesc…”[360].

Ca mulţi alţi artişti români, îşi are punctul de pornire în preajma lui André Lhote, cum o demonstrează două *Autoportrete* construite din planuri uşor geometrizate, Alexandru Ciucurencu (1903–1977). El este trădat însă foarte curând de firea sa senzuală şi, păstrând din lecţia de cerebralitate a mentorului doar unele rigori în compunerea tabloului, în special a naturilor moarte, renunţă la austeritatea aromatică şi face din culoare mijlocul de expresie preferat. La început cu o arecare sfială, penelul înmuiat într-o pastă destul de fluidă, abia atingând suportul (pânza sau cartonul), apoi cu o tot mai mare îndrăzneală, folosind culorile la maxima lor intensitate pe care le-o conferă puritatea, onctuozitatea pastei aşternute cu aplomb în tuşe largi, precum şi combinaţiile cromatice concepute astfel încât culorile să se exalte reciproc. La aceasta contribuie şi accentele de negru folosite pentru a determina, sau, mai precis, pentru a sugera forma, căci ele nu sunt trasate cu un contur curgător, ci sunt discontinui, cu subţieri mi şi îngroşări, cu reluări şi ezitări ce sporesc şi mai mult nota de spontaneitate şi de sinceritate a

ALEXANDRU CIUCURENCU, *Femei pe sofa*

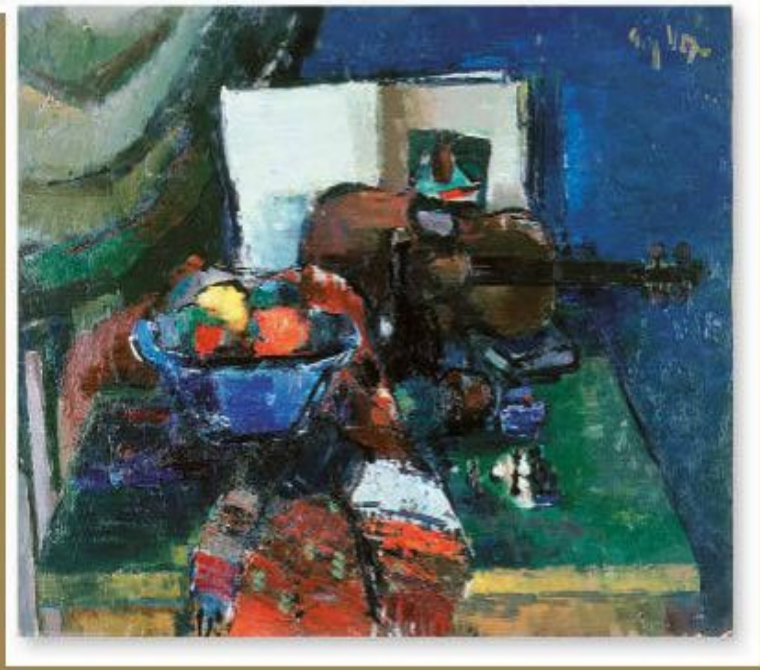






ALEXANDRU
CIUCURENCU
Interior

GHEN. VANATORU
Natură moartă



HENRI CATARGI, *Peisaj*

trăirii gestului creator. Căci, evoluând pe linia tradiţiei coloristice româneşti, constituind, într-un fel, a treia treaptă a unei scări-lărela bază pe Luchian şi la mijloc pe Tonitza, Ciucurencu se încadrează pe linia contemplării lirice a realităţii. El nu literaturizează şi nu cultivă spectaculosul. Somptuoasă este numai culoarea, în timp ce motivele pictate sunt destul de banale: colţuri de natură, case de la periferia oraşului, femei în interior, multe naturi moarte sau compoziţii cu flori şi, cu totul excepţional, scene de gen *(Spălătoreasă, Călcătoreasă, Tăietor de lemne)*. Ne referim, bineînţeles, la perioada ante belică pentru că în anii de după război, continuând să investigheze universul intimist, Ciucurencu va aborda şi o tematică majoră, cu rezonanţe sociale.

Foarte evidentă prin consecvenţă şi rigoare este preocuparea pentru ordine în construirea compoziţiei la Henri Catargi (1895–1976). Organizarea aproape geometrică a spaţiului în compoziţiile sale a făcut să se vorbească de la Poussin ca despre un mentor îndepărtat de opţiunea artistului ne fiind însăşi străinănici trecerea sa prin atelierul lui André Lhote, iar importanţa acordată de-senului şi grija pentru echilibru, evidentă în naturile statice, îl situează în descendenţa lui Pallady. Subaspect cromatic, Catargi este un maestru al gradării tonale, trecerile de la un ton la altul făcându-se la el tranşant, în funcţie de împărţirea zonelor între umbră şi lumină, ca şi de desfăşurarea în adâncime a planurilor. În orice caz, cu toată apetenţa lui coloristică, străină ascezei, Catargi nu se poate sustrage umbreitutelare a cubismului şi constructivismului.

Fără să uite total tradiţia impresionistă, privesc uneori sprecubismca la o şcoală a raţionalismului şi pictori ca Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Michaela Eleutheriade, Gheorghe Vânătoru, Ion Musceleanu, Dem Iordache, Ionescu-Sin, Paul Miracovici, Ion Popescu-Negreni. Ultimii patru cultivă prin temperament, deci nu programatic, culoarea cu tot potenţialul ei fov, exprimându-prin ea hedonismul lor dionisiac. În opoziţie cu ei, Vânătoru, care luase lecţii cu Petraşcu, este dramatic. Culoarea vibrează şi la el, dar nu pe coarde acute, ci cu gravitate de violoncel, el folosind ca surdină negrul şi cobaltul.

Distonează cu toţi cei enumeraţi şi Ion Musceleanu (1903–1997) care, lucrând alături de Steriadi, Dărăscu şi Lucian Grigorescu, împărtăşeşte atitudinea proimpresionistă a acestora de multe ori preferând uleiului acuarela şi laviul, tehnici în carea obţinut un mare succes în 1940, la Ateneu, unde a expus lucrări cu imagini din armată, fiind concentrat. Toţi aceşti artişti îşi vor desăvârşi în jloacele de expresie pe care acum doar le testau după război, în deceniile

şase şapte, opt şi unii chiar în nouă, toţi artişti de rezonanţă intimistă, care pun accent pe senzaţiile primite de la natură, dar face forturi de ordonare şi de construire riguroasă a formelor.

Afirmaţia poate fi pregnant ilustrată de prima fază din creaţia lui Catul Bogdan (1897–1978), logic ordonată, raţional construită din planuri mari, asamblate ca un *cloisonné*, pentru ca, în cea de a doua fază, pictura lui să fie spontană, liberă, frenetică, dar mai puţin viguroasă, chiar anemică, ca substanţă, cedând unei delicate unde de lirism tradus prin culoare.

La Aurel Ciupe (1900–1987) recurgerea la felul constructiviştilor de a înţelege forma este şi mai ezitantă şi mai descurtă durată, dialogul direct cu natura fiind preferat comunicării prin intermediul logicii geometriei. Ca şi Catul Bogdan, Ciupe atinge o coardă lirică pentru a comunica un sentiment stenic, de nealterat confort sufletesc, într-o tonalitate luminoasă şi blândă. De remarcat că atât aceasta tonalitate, cât şi coloritul, ca principal mijloc de expresie, au în mod neaşteptat, la transilvănenica Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Elena Popea, Teodor Harşia, Raoul Şorban, un aer de familie cu pictura franceză. Prin aceste particularităţi proprii picturii noastre dintre cele două războaie, creaţia pictorilor menţionaţi distonează vădit cu cea a confraţilor din aceeaşi provincie intracarpatică, influenţaţi cu precădere, aşa cum o să vedem, de arta germană, austriacă şi maghiară, de regulă în spiritul expresionismului.

Pentru evaluarea cât mai precisă a pictorilor născuţi în jurul anului 1900 nu este lipsită de învăţăminte şi o trecere în revistă a pictorilor formaţi în capitala Moldovei. Spre deosebire de Aurel Băeşu şi de Adam Bălţatu, alţi pictori moldoveni din generaţia acestora, foşti elevi ai Şcolii de Belle Arte din Iaşi, în ciuda valorii lor reale, n-au ajuns totdeauna la o mare faimă naţională. Unii au studiat şi în Apus, în Franţa, au expus la saloanele din Bucureşti, dar n-au putut anula cu totul impresia de provincialism şi uneori de conservatorism, de inerţie academistă pe care o emană artalor, formată sub îndrumarea unor profesori ca Emanoil Bardasare, Gheorghe Popovici şi Jean Cosmovici, acesta din urmă un nedreptăţit de către istoricii de artă, din cauza unor conflicte pe care le-a avut la un moment dat cu Tonitza.

VICTOR MIHĂILESCU-CRAIU. *Peisaj de iarnă*

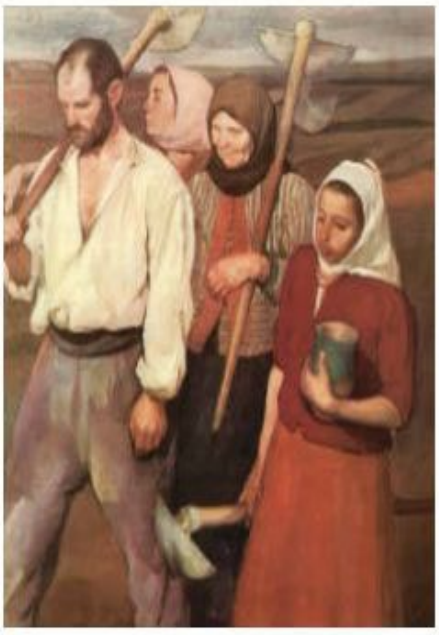
Câteva nume s-au impus totuşi conştiinţei critice, înscriind pagini remarcabile în istoria artei ieşene şi româneşti. Un asemenea nume este Otto Briese (1889–1963). S-a ilustrat ca un peisagist sensibil la frumuseţile unei naturi generoase cu vegetaţie bogată (*Peisaj la Agapia, Casă din Şarul Dornei, Mesteceni*) dar şi la pitoresc ul sordid al mahalalei (*La marginea târgului, Casa în care m-am născut, Case la periferie*) cu bojdeucile ei într-o rână, cu zaplazuri ştirbe şi povârnite, cu ulicioare strâmte pline de colb vara şi de noroaie toamna, prin toate acestea, Briese dobândind numele de „pictor al mahalalei".

Cel mai receptiv faţă de curentele moderne, emancipându-se în sensul acestora în timpul studiilor pariziene, este Nicolae Popa (1901–1962). Tematica lui, ca şi genurile abordate sunt cele tradiţionale. Practica pe care o face în atelierul lui André Lhote îl familiarizează însă cu procedeul sintetizării şi stilizării geometrizante a formei, ceea ce-l ajută să imprime în special naturilor sale moarte un aer de modernitate numai rar întâlnit în ambianţa patriarhală a Iaşului. Dovadă că un alt pictor valoros din această parte a ţării – Victor Mihăilescu-Craiu (1908–1965) – se cantonează într-o pictură de *pleinair* ataşată sentimental fie spaţiului rural, fie celui specific urbei moldoveneşti – oraşului sadovenian, în care nu s-a întâmplat nimic". Auster în culoare, Craiu a reuşit performanţe mai ales în peisajele hibernale (*Iarna în Sărărie, Prima zăpadă, Prin viscol*). De remarcat sunt şi peisajele în care apar vestigii arhitecturale ca testimonii ale unui trecut istoric glorios (*Biserica Trei Ierarhi, Mănăstirea Dobrovăţ*)

Prin compoziţiile cu ţărani, cum remarcă un istoric al artei ieşene, el aminteşte, de scenele similare ale lui Dumitru Ghiaţă, de care se apropie ca vigoare cromatică, ca naturaleţe şi ca atmosferă specifică, autohtonă"[361]. Observaţia s-ar putea extinde şi asupra naturilor moarte şi a florilor pictate în număr mare de Craiu, în aceeaşi viziune sobră şi frustă, debitoare coloristic artei ţărăneşti în spiritul căreia a practicat acest gen şi pictorul oltean.

Un delicat pictor al peisajului moldav pe care-l interpretează cu o emoţie ce transfigurează realitatea plasând-o într-o cheie muzicală marcată de semnul bemol, în care, cu alte cuvinte, intensitatea coloritului este coborâtă cu un semiton, totul părând învăluit într-o fină pânză de borangic, este Mihai Cămăruţ (1904–1985). El ne mai încântă şi cu naturile moarte, în special cu cele în care prezintă *Hribi*, un motiv pe cât de insignifiant şi insolit în pictură, pe atât de generos ca pretext al unei adevărate demonstraţii de virtuozitate coloristică.

Coarde asemănătoare le, rapsod al podişului moldav cu colinele lui domoale, cu vegetaţia sarelativ săracă şi cu atmosfera uşor ceţoasă, iar – când în spatele şevaletului se află oraşul – ca rapsod al pitoreştilor căsuţe sau al prestigioaselor ctitorii voevodale, a întins şi Costache Agafiţei (1909–199?).



CORNELIU BABA, *Întoarcerea de la sapă*

Cât priveşte creaţia unui alt pictor ieşean, Călin Alupi (1905–1988), deşi acesta n-a neglijat nici un gen, cele mai bune rezultate le-a dat în portret. Trei calităţi esenţiale ale pictorului concură la majoritatea reuşitelor sale în genul portretisticii: ştiinţa de a citi ca într-o carte deschisă pe fizionomia modelului, puterea de a descifra sensul moral şi intelectual al celor citite şi forţa de a sintetiza totul într-o imagine sugestivă care să răspundă, în plus, şi unor exigenţe pur estetice.

De şcoala ieşeană sunt legate şi începuturile unuia dintre cei mai mari artişti europeni – Corneliu Baba (1906–1997) –, afirmat cu vigoare după război îndeosebi în portret şi în compoziţia cu figuri. Din Iaşul unde pictorul (care învăţase acolo cu Tonitza, printre alţii) se afla în timpul războiului ne-au parvenit câteva lucrări foarte solid construite. Una este un *Autoportret* inspirat evident de Rembrandt, căruia artistul îi va plăti dajdie şi în viitor ca unui adevărat senioral penelului.

Ne-a mai parvenit, de asemenea, o *Cină* (1942), înfăţişând o familie de ţărani (patru maturi şi un copil) în jurul mesei pe care se aflamerinde a săracă a truditorilor pământului. De astă dată, Velázquez a fost cel care a tutelat strădania pictorului român, scena fiind un adevărat *bodegon* pe care Baba îl omagia pe marele iberic.

Scoatem în evidenţă filiaţia acestor tablouri nu pentru a diminua cu ceva valoarea lor originală, ci pentru că, încă de pe acum – şi aşa va proceda în continuare –, Corneliu Baba întreţine un viu şi fecund dialog cu marii maeştri ai picturii europene, modernitatea la care aspiră fiind obţinută de el tot de aun pe terenul solid al artei clasice, în strânsă legătură cu valorile ei perene. De altfel, aceleaşi personaje din compoziţia *Cina* (minus copilul din penumbră) vor fi puse un an mai târziu să-i pozeze într-o *Întoarcere de la sapă* (1943), de astă dată trimitere a la vreun clasic nemaiavând vreo justificare. Sunt emoricum în faţa unei pânze monumentale de o mare forţă expresivă, atât ca plasticitate, cât şi ca semnificaţie, aici fiind cu mult întrecute obişnuitele repere ale unei simple picturi de gen. Cum recunoaşte artistul însuşi, acest tablou poate fi socotit ca o primă variantă a compoziţiei *Ţărani*, capodoperă realizată cu 15 ani mai târziu.

CORNELIU BABA, *Cina*

O carieră mult mai puţin coerentă decât impresionismul a făcut în pictura românească expresionismul. Prin însăşiunele dintre particularităţile sale fundamentale (violenţa expresiei, exagerările, exaltarea subiectivismului şi spiritualismului, viziunile de coşmar, de năzdejde etc…), expresionismului-şi putea găsi aderenţi, pre mulţi într-o şcoală artistică aşa cum este cea românească în care au făcut tradiţie tendinţa spre armonie şi echilibru, măsură şi calmul, seninătatea şi încrederea în bine. Dar, chiar dacă-şi face loc şi se afirmă timid în opera unui artist sau a altuia, expresionismul românesc ţine, oricum, de ramura progresistă, contestatară a curentului şi nu angoasa mistică, ci nevoia de a se răspunde unor imperative sociale a dat permis de liberă trecere relativ puţinelor opere expresioniste din arta românească. Dovadă că aterenul pe care acest curent-a afirmat mai pronunţat a fost cel al graficii. Când este vorba de pictori, aceştia nu risică să se cantoneze pentru totdeauna în tre limitele expresionismului. Cel mult îl străbat în grabă, creând câteva lucrări cu titlu de experienţă, cum a procedat Şirato în *Saltimbanci* sau Tonitza, în *Coadă la pâine*, *Omul unei lumi noi* etc. Alteori, experienţa expresionistă constituie doar o etapă necesară pe un drum ce evoluează spre abstracţionism, cum s-a întâmplat în cazul lui Mattis Teutsch, sau spre suprarealism, cala Victor Brauner.

Sunt şi cazuri de artişti mai consecvenţi în timp, în atitudinea lor pro expresionistă, dar numai în ce priveşte durata, căci ca aderenţă la metodă ei pot fi raportaţi la curent doar parţial, uneori doar tangenţial, în afară de componenta expresionistă pe care o conţinând şi altele. Câteva exemple din acest sens ni le oferă aşa-zisa Şcoală Liberă de Pictură de la Baia Mare. În acest braş din nordul extremal ţării a funcţionat, în anii 1896–1902, o colonie de pictură condusă de Simon Hollósy care, în timpul verii, venea aici împreună cu elevii şcolii sale particulare de la München. Încă din această perioadă, la Baia Mare se instaurează un climat de emulaţie propice pătrunderii unor tendinţe artistice noi, moderne, în paralel cu afirmarea unor concepţii democratice, în problemele sociale Hollósy fiind un militant progresist cu o atitudine foarte combativă.

De origine moldo-armeană, născut în nordul României, la Sighetul Marmaţiei, Simon Hollósy (Corbul) (1857–1918) se stabileşte către 1880 la München, fără însă a uita Maramureşul natal unde va reveni începând cu 1896 în fiecare vară, aici aflându-şi şi sfârşitul şi tot aici fiind şi înmormântat. Această pendulare între capitala Bavariei şi Maramureş din care va fi inspirat şi titlul unei ample monografii a profesorului Raoul Şorban - *O viaţă de artist între München*

SIMON HOLLÓSY, *Depănuşatul porumbului*

şi *Maramureş*, ne aminteşte de obiceiul sempitern al transhumanţei practicat de mocanii ardeleni de-a lungul secolelor. În adevărşef de şcoală, un adevărat „maestrual maeştrilor", cum i se spunea (în cei 32 de ani cât a funcţionat, şcoala sa de pictură a fost frecventată de peste 2000 de elevi), acest excepţional artist, după ce iernala München, se aşterne la drum, de cum venea vara, stabilindu-se împreună cu numeroşii săi elevi de etnii foarte diferite (români, germani, maghiari, austrieci, cehi, ucraineni, ruşi, japonezi) fie la Baia Mare, fie la Teceu sau la Sighetul Marmaţiei.

Pentru Hollósy şi emulii săi, experienţa coloniei de la Baia Mare va constitui o adevărată secesiune, cum avuseseră loc atâtea în arta germană după exemplul Barbizonului. Era în gestullor hotărârea fermă de a o rupe cu orice fel de academism, cu orice fel de reguli şi norme de atelier, pentru a se supune exclusiv naturii şi vieţii. Nu toţi cosocietarii lui Hollósy au împărtăşit idealurile sale şi disensiunile lui cu cei mai apropiaţi dintre ei (Iános Torma, István Réti, Károly Ferenczy şi Béla Iványi Grünwald) l-au determinat ca din 1902 să nu mai vină la Baia Mare, pictorii menţionaţi întemeind aici o „societate" ce va dăinui până în 1927. Hollósy însuşi, împreună cu elevii săi, după ce va tatona terenul pentru o descindere în 1903 unde va în Vechiul Regat, pe valea Oltului sau pe cea a Jiului, va poposi la Hunedoara, pentru ca, începând din anul următor, să-şi stabilească în fiecare vară (cu două excepţii), până în 1916, tabăra la Teceu, un orăşel de pe Tisa. Ca şi la Baia Mare, Hollósy va practica aici o pictură de *pleinair* în genul celei a lui Bastien Lepage, pictorul francez care va avea asupra lui o înrâurire recunoscută. Unul dintre laitmotivele picturii sale de la Teceu este *Dealul Nerese* privit din diverse unghiuri şi la diverse ore ale zilei, precum privea Monet catedrala din Rouen. Mai menţionăm, ca peisaje, unele amintind de impresionişti: *La marginea Teceului*, *Pod peste Tisa*, *Otavă*, *Clăi şi garduri*, *Căpiţe de fân* (motiv îndrăgit de Monet), *Casa la Teceu*

În acelaşi timp însă, vremea de peste două decenii, Hollósy este obsedat de o temă majoră pe care o atacă în zeci de schiţe, studii şi eboşe, fără a o considera

SIMON HOLLÓSY, *Ilustraţie la poezia „Preţul împotrivirii"*

ALEXANDRU ZIFFER
Peisaj

vreodată epuizată şi terminată. Avem în vedere *Marşul lui Rákóczi*, motiv abordat cu începere din 1895, tabloul proiectat urmând a fi, în concepţia pictorului, aşa cum a intuit, denunţându-l însăşi condamnându-l pentru asta adversarul său, István Réti, „un cântec proletar internaţional". În adevăr în „hoarda zdrenţăroasă şi soioasă" - cum se exprimă reverenţios şi ciocoieşte acelaşi Réti – printre care se distinge şi figura unei femei însărcinate care purta „viitorul în pântece", Hollósy traduce printr-o viziune simbolică idealul său despre destinul celor mulţi şi dezmoşteniţi. Este o viziune romantică, revoluţionară, jar în fervoarea şi patosul ce animă mişcarea personajelor, unele demne de penelul lui Goya, distingem deja inflexiuni certe ale esteticii expresioniste. Însăşi perpetua stare de schiţă în care pictorul îşi menţine timp de peste două decenii căutările constituia o inovaţie ce-l determină pe autorul monografiei citate să constate că *Marşului lui Rákóczi* poate fi considerat primul manifest al unei acţiuni ce pledează în favoarea configuraţiei neîngrădite acţiunile de care se vor folosi, ceva mai târziu, expresioniştii"[362].

Şcoala Liberă de Pictură din Baia Mare – instituţie cu un vădit caracter internaţionalist care atrăgea pictori din mai multe ţări şi de diferite naţionalităţi – a jucat un rol substanţial în promovarea unei arte de o înaltă ţinută profesională şi de o frumoasă atitudine etico-socială.

Dacă direcţia de atac a militantismului lui Hollósy o reprezenta antiacademismul artiştii din anturajul său, printre care în primul rând Iános Thorma (1870–1937), István Réti (1872–1945), fiind animaţi – după expresia unuia dintre ei, Károly Ferenczy, – de „dorinţa de a înfăţişa aspecte din natură, dorinţă izvorâtă din încântarea pe care aceasta ne-o trezeşte", în anii cât funcţionează Şcoala Liberă, lupta se duce deopotrivă contra academismului, a naturalismului şi a impresionismului. Promotorii mişcării, între care figura cea mai proeminentă este Alexandru Ziffer, consideră direcţia pe care s-au angajat „neomodernă" şi pe bună dreptate, căci, pe lângă vechi componente impresioniste şi secesioniste, mulţi artişti de aici anexează într-o măsură sau alta, şi asimilează în sintezele la care ajung, cuceriri ale unor curente moderne cum erau fovismul, cubismul, expresionismul. Este, în primul rând, cazul lui Alexandru Ziffer (1880–1962) care, după studii la Budapesta, München şi Paris, unde expune la Salonul Independenţilor, ajunge la o formulă artistică destul de personală în care distingem, pe fundalul

ALEXANDRU ZIFFER
Autoportret

AUREL POPP,
Autoportret

unui fovism cromatic, o contorsionare a formelor şi o exacerbare a contrastelor ce nu pot fi sustrase esteticii expresioniste, precum, într-o anumită fază a sa de evoluţie, aşa-zis „plastică", nu poate fi trecută cu vederea o apropiere de cubism. *Baia bivolilor*, tablou în care masivele animale, de culoare albastră-violet, construite ferm din linii anguloase, se conturează pe câmpul galben, dă întreaga măsură a sintezei fovism-cubism-expresionism spre care tinde artistul. Şi el nu este singur.

Un alt exemplu grăitor de trăire expresionistă de-mersului creator de către un artist care nu uită nici aporturile impresionismului în materie de lumină şi culoare şi nici pe cele ale secesionismului în cultivarea simbolurilor şi în ordonarea ritmică a suprafeţelor decorative este Aurel Popp (1879–1960). Legăturile sale directe cu Şcoala de la Baia Mare sunt sporadice, pasagere, dar trăind şi lucrând în apropiere, la Satu Mare, el respiră în acelaşi climat artistic şi aerul de familie pe care operase aici arecu renumita şcoală din nordul ţării nu poate scăpa nimănui. Acelaşi tribut plătit şcolilor de artă germană şi maghiară, aceeaşi ambiguitate stilistică, aceeaşi atenţie acordată problemelor sociale. Ba mai mult, în Aurel Popp avem un artist cu temperament şi vocaţie de revoluţionar, care-a alăturat mişcării organizate a proletariatului, asumându-şi riscurile şi împărtăşind soarta de prigonit şi de etern răzvrătit. Un răzvrătit în conflict cu societatea, dar şi cu sine pentru că era plin de contradicţii. Aşa cum arată Raoul Şorban în monografia din 1968, „Aurel Popp a continuat să trăiască cu rezistenţe sufleteşti de rogate, într-o societate căreia ostilitatei s-a arătat cu cele mai neaşteptate prilejuri [...]. Rebel, orgolios, sărac, trăia experienţa marilor dureri. Caracter voluntar, plin de energie, a acţionat de obicei pe cont propriu. Se considera socialist, dar rămăsese un izolat. Se expunea astfel adversităţilor mediului şi, totodată, se sustrăgea oricărei ocrotiri. Atacând, pretindea într-un fel naiv toleranţă, pentru că îi ataca pe cei tari, spre apărarea celor slabi. Adeseori cita socialismul, dar se referea la predica morală, iar alteori căuta legende evanghelice ca să denunţe, metaforic, viciile capitalismului"[363]. Aşa se face că într-un tablou în aparenţă de gen, intitulat *Familie*, ne întâlnim cu o mamă tânără cu pruncul în braţe, urmată de un bătrân cu un fier străvechi în mână. Aluzia la *Sfânta*

Familie este evidentă mai ales că pruncul are schiţat uşor în jurul capului un nimb, deşi mama lui îmbrăcată ca o unguroaică n-are nimic comun cu Fecioara din Nazaret. Structural un romantic, cu nostalgia unui veac de aur al epopeilor, Aurel Popp tinteşte ca pictor spre realizarea unui stil monumental în care formele să aibă amploare de epopee, iar mişcarea – elan şi tumult. De aici proporţiile monumentale şi gesturile avântate ale personajelor, de aici dinamismul şi patetismul mişcărilor şi al trăirilor, de aici chiar un oarecare barocal compoziţiei, mai ales în tablouri în care se preamăreşte munca titanică, aşa cum e cazul cu lucrări ca *Doborârea copacului*, *Elanul*, *Moartea pădurii*, *Bolovanul*. Incontestabila sa fibră romantică se converteşte însă în imagini ale expresionismului atunci când artistul, din solidaritate umană, se apleacă asupra unor subiecte legate de suferinţă şi de mizeria generate de rostul strâmb al societăţilor bizuite pe nedreptate. Compoziţii ca *Înmormântarea proletarului* sau ca *Noul Crist* (*Eroul necunoscut*), reprezentând un soldat mort şi rămas suspendat în reţeaua de sârmă ghimpată, ating notele acute ale unui expresionism la fel de barocîn formă pe cât este de patetic cătrăirea sentimentului.

AUREL POPP, *Doborârea copacului*

Remarcabilă este poziţia pacifistă a pictorului. Spre deosebire de artiştii care au celebrat patriotismul sau militarismul belicos înfăţişând bătălii, Aurel Popp, asemenea lui Goya, a atras atenţia asupra grozăviilor războiului. Asemenea *Noului Crist*, acel soldat tânăr „înţepenit şi rece în cleştii sârmelor ghimpate, pe marginea tranşeei părăsite" (după expresia lui Tonitza), a mai schiţat un *Ostaş mort* şi *Atacul* – de fapt un atac al corbilor în stol asupra trupurilor fără viaţă ale ostaşilor căzuţi.

AUREL POPP, *Cosaş*

Pentru a rămâne cu exemplele din Transilvania, trebuia să arătăm mai întâi că, după unirea cu vechea Românie la 1 decembrie 1918, în această provincie s-a creat un climat foarte prielnic manifestărilor cultural-artistice de tot felul. Pentru arta plastică, oarecum vitregită în trecut când mulţi artişti au trecut munţii pentru a se afirma la Bucureşti, s-au creat acum condiţii stimulatoare ce au dat un puternic impuls atât creaţiei propriu-zise, cât şi diverselor forme organizatorice. De menţionat, de pildă, că în 1920 lua fiinţă la Oradea un cenaclu numit Cele Trei Crişuri, ce unea artişti de toate naţionalităţile. La puţin timp după aceea, în 1923 se puneau bazele,

ALEXANDRU POPP, *Peisaj*

ALEXANDRU POPP, *Gospodărie țărănească*

în Banat de astădată, Asociației Bănățene de Arte Frumoase, cu 43 de membri activi, ce organizează o amplă expoziție la Castelul Huniazilor. Tot în Banat, la Lugoj, ia ființă, după 1924, o școală liberă de pictură, după exemplul celei de la Baia Mare.

Pentru teritoriile nou eliberate și unite cu Vechiul Regat centrul artistic cel mai important rămâne însă orașul Cluj. În 1925, aici s-a înființat o școală de arte frumoase de stat, după exemplul celor de la București și Iași. În 1933, școala de la Cluj a fost transferată la Timișoara unde a funcționat până în 1941, în toți cei 16 ani de existență această școală fiind frecventată de 1059 de cursanți[364].

O remarcabilă manifestare artistică care are loc la Cluj este expoziția din anul 1925 cu titlul *„Collegium Artificum Transilvanicorum"* al cărei catalog în limbile română, maghiară și germană este prefațat de poetul Emil Isac.

Din nefericire, climatul rodnic de pace și emulație instaurat aici a fost tulburat de Dictatul de la Viena care a rupt din trupul țării Ardealul de Nord. Atmosfera de armonie ce domina viața artistică din Transilvania începea să fie umbrită de intoleranță și xenofobie. Un asemenea caz îl reprezintă schimbarea survenită în atitudinea Breslei Miklós Barabás. Această asociație de artiști luase ființă în 1925 la Baia Mare ca o secesiune a artiștilor tineri din așa-zisa a treia generație, și, în opoziție cu arta bătrânilor care dădea semne de conservatorism, a desfășurat o activitate pozitivă. După Dictat însă, atâta timp cât Ardealul de Nord s-a aflat sub stăpânirea Ungariei horthyste, Breasla a adoptat poziții reacționare de discriminare națională, eliminând din componența ei pe toți artiștii nemaghiari. Dar și după comiterea actului arbitrar al Dictatului, în condițiile războiului, când arta a fost clintită de pe făgașul firesc, manifestările artistice nu au încetat cu totul. Astfel, în 1942, pictorii Petre Abrudan, Emil Cornea, Teodor Harșia și Raoul Șorban se unesc cu mai mulți literați și muzicieni într-o Asociație a Artiștilor Români din nordul Transilvaniei, organizând și două importante expoziții de artă în anii 1942 și 1943. În prefața expoziției din 1943, la care participau opt artiști cu 110 lucrări, unul dintre expozanți, Raoul Șorban, scria: „Astăzi

pictura ardeleană a trecut peste faza dibuirilor şi chiar peste aceea a căutărilor sterpe; a încălecat calul năzdrăvan al artei majore, îşi arată împlinirea în intensitatea preocupărilor estetice, însemnându-şi se pare încă o dată fiinţa între cuceririle colective de cultură românească [...]. În vinele noastre, oricine ştie să asculte va auzi susurul domol al caldei tovărăşii cu toţi aceia ce şi-au trăit sau îşi trăiesc visurile în plastica ce-şi înfloreşte în Ardeal miracolele dăruirii de sine" [365].

Ceea ce caracterizează în mare măsură pictura din Transilvania, în perioada interbelică, este problematica ei socială, umanitarismul ei militant. Veacurile de asuprire socială şi naţională, ca şi politica de învrăjbire între naţionalităţi, dusă de fostul stăpânitor habsburgic, au sensibilizat conştiinţele, i-au apropiat pe artişti, i-au determinat să fie solidari unii cu alţii şi cu toţi asupriţii. Îmbrăcând diferite forme, cel mai adesea pe cele ale expresionismului, dar şi pe ale simbolismului, mulţi artişti transilvăneni tratează teme în care, aşa cum am văzut şi la Aurel Popp, sunt înfierate pe de o parte silnicia, suferinţa, intoleranţa, nedreptăţile de tot felul, iar pe de altă parte, sunt exaltate şi propovăduite dragostea de oameni, frăţia, toleranţa. Un fel de mesianism, de apostolat răzbate din multe tablouri, unele dintre ele reprezentând răstigniţi pe Golgota, într-o notă patetică în care desluşim deopotrivă deznădejde, dar şi speranţă, ură, dar şi iubire, scepticism, dar şi încredere în bine, în oameni. Totodată, experienţa recentă a Primului Război Mondial şi norii negri ce-l anunţau pe cel de-al doilea îi livrează pe majoritatea acestor artişti unei stări de angoasă. Fireşte, aceste trăsături, această vocaţie umanitaristă, ca şi aprehensiunile exprimate adesea în modalităţi paroxistice, ţin de însăşi estetica expresionismului şi, pe lângă condiţiile obiective care le-au generat, sunt de luat în consideraţie şi unele influenţe exercitate asupra artiştilor transilvani de şcolile germană, austriacă şi maghiară cu care ei vin în contact.

Expresionismul nu-i afectează pe pictorii din Transilvania în egală măsură. Aurel Ciupe şi Catul Bogdan s-au sustras cu totul curentului, în timp ce Aurel Popp şi Alexandru Ziffer s-au interferat cu el doar parţial – primul pe terenul liniei, al desenului, iar cel de al doilea pe planul culorii. Tot numai parţial se raportează la expresionism şi majoritatea celor lalţi pictori care activează între cele două războaie, la unii semnele de recunoaştere a apartenenţei la curent răzbătând în atitudine şi metodă, la alţii în formă, iar la câţiva doar în abordarea motivelor specifice clovni, păpuşi, copacul cu rost simbolic, portretul expresiv.

O puternică notă expresionistă, trădată de alegerea subiectelor (pictează printre altele, cimitirul), ca şi de violentarea imaginii, distingem în opera, lucrată în pastel, a lui Nagy István (1874–1937), la care Lucian Blaga întrezărea, vagi asemănări de intenţii, uneori cu Rodin, alte dăţi cu Van Gogh sau, peste veacuri, cu pictorii mari care au îndrăgit prăpăstiile lăuntrice ale vieţii" [366]. Secui de origine, el şi-a petrecut o mare partea vieţii în sat, aproape de natură, împărtăşind traiul sătenilor, cum va face, de altfel, şi un alt pictor maghiar din Transilvania – Nagy Imre (1893–1976) – devenit rapsodul vieţii rurale din satul său, Jigodin, a cărui monografie plastică o scrie cu o pensulă înmuiată în culori acide care nu-i permit să idealizeze virând spre trandafiriu imaginea unei existenţe aspre, deşi nu lipsite de poezie şi pitoresc. Ecourile expresioniste din pictura lui ţin doar de formaţia sa artistică în ambianţa maghiară, căci, spre deosebire de oraşul „care ucide", motiv predilect al expresioniştilor, satul de munte undea trăit el nu putea decât să-i atenueze angoasele şi să-i redea liniştea.

Cu totul altceva decât tarele sociale care-i preocupă pe expresionişti pare să reţină atenţia lui Alexandru Szolnay (1893–1950), pe isagist îmbătat de lumină pe care o lasă să se cearnă prin frunzişul proaspăt. Mai rar printre pictorii din Transilvania şi îndeosebi printre cei de origine maghiară, fenomenul Szolnay ne reţine atenţia prin detaşarea aproape totală a artistului de problemele socialului şi consacrarea sa deplină aspectelor formale ale creaţiei. De aici autoabandonarea de tip impresionist a pictorului în faţa motivului din natură pe care îl receptează senin, în spirit hedonist, fără nici o crispare sufletească de tip expresionist, dar nu fără o oarecare preocupare pentru ordine şi soliditate deprinse din lecţia lui Cézanne.

Într-un spirit apropiat de al lui Szolnay acţionează şi Emil Cornea (1898–1969) care, deşi trăieşte exclusiv la oraş, nu are coşmaruri expresioniste. Dimpotrivă, cheiurile şi podurile Senei, străzile Parisului şi ale

ALEXANDRU SZOLNAY, *Industria sârmei*

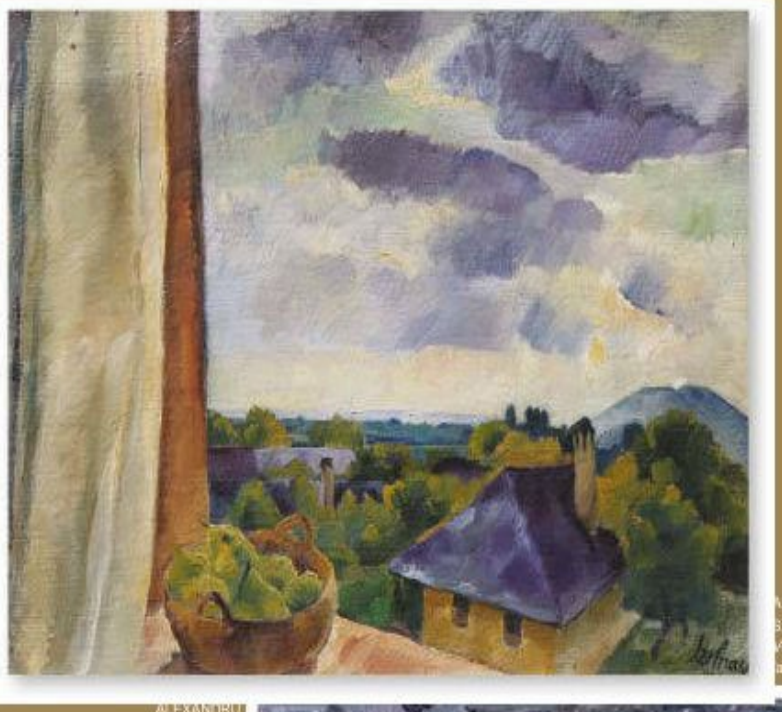
TASSO MARCHINI, *Pictorița*

Clujului îi prilejuiesc pânze cu un colorit luminos și tonic, ca și sentimentul ce se degajă din peisajele lui, în care, demonstrând respect pentru soliditatea construcției compoziționale, artistul acordă preeminență liniei în raport cu culoarea.

Fără să recurgă la motive tipic expresioniste din admirație pentru Van Gogh, dar și cu aura marcată a trăirii fiorului metafizic exacerbat de boala care îl seceră de tânăr, Tasso Marchini (1907–1936) potențează și exaltă până într-atât culoarea peisajelor sale, încât chiar formele lui construite cu rigoare aproape clasică pe temeiuri de ordine și echilibru, încep să devină precare, mistuite parcă de ardoare romantică și de jar existențialist.

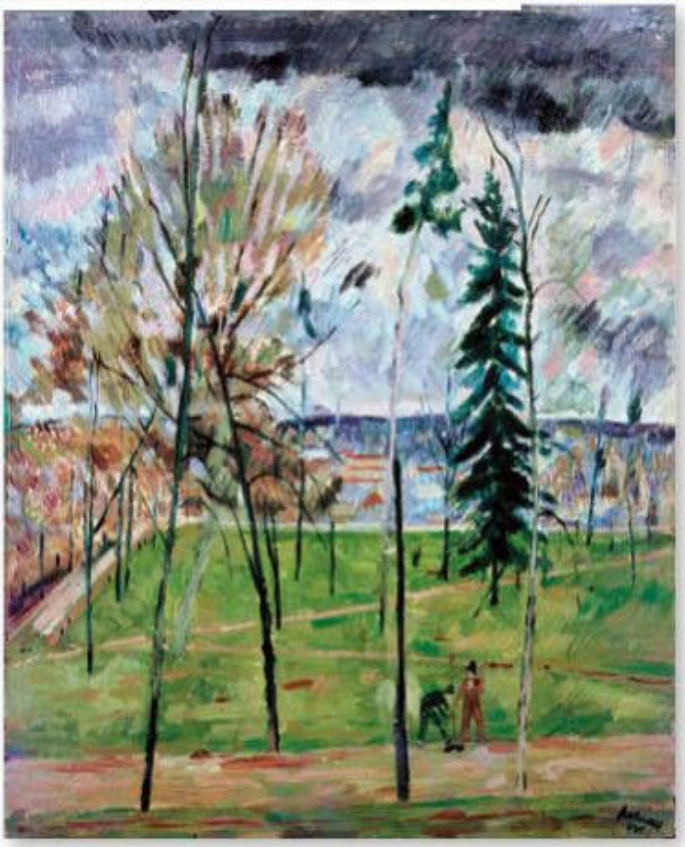
L-am amintit pe Van Gogh care poate fi luat ca un reper cert pentru a defini creația lui Marchini, dar nu suficient. Ca să-l situăm cu mai multă precizie pe o hartă imaginară a spiritualității, ar trebui să-l mai raportăm la un reper, anume la Modigliani. În portret, Marchini sintetizează, simplifică și ordonează formele după o schemă apropiată de cea a artistului italian, fără însă a adopta și distorsionările, respectiv alungirile folosite de acesta. Dacă ținem seama că tatăl pictorului era originar din Italia și că se înde letnicea prin tradiție cu construcțiile arhitecturale, poate să apară mai mult decât firească înclinația pe care Tasso Marchini o va arăta, în spiritul picturii italiene, în special al noului clasicism interbelic, pentru aspectul solid, echilibrat al lucrurilor. Așadar două tendințe contradictorii par să-și dispute creația lui Marchini: una spre echilibru, ordine, sobrietate și chiar ascetică cromatică, prezentă în portret și natura moartă, și alta spre frenezie, exaltare coloristică, în peisaj.

Și totuși, Transilvania cunoaște câțiva pictori care, cel puțin pe anumite porțiuni din opera lor, se manifestă ca expresioniști autentici. Unul cu nume slovac, născut, de altfel, la Bratislava dar stabilit în Banat, Julius Podlipny (1898–1990), este structural un moralist cu vocație de bun samarinean. Într-o lume bântuită de spaime precum cea pe care o zugrăvește el, în care forțe malefice se dezlănțuie pentru a-l terorizape individ, protestul social, fără a-și pierde din vehemență, se convertește într-o adevărată predică despre fraternizare. Imagini ca *Orbi, Procesiunea, Chefuberșetorilor*, ce ar putea fi integrate desne universului breughelian, sunt o pildă de umanitarism militant. Lucrările de această tendință sunt și cele mai interesante sub aspect formal, restul operei lui Podlipny putându-i fi subsumat unui realism poetic ușor desuet.



ALEXANDRU
SZÖLNAY
Vedere de
la fereastră

ALEXANDRU
SZÖLNAY
În parc



ALEXANDRU MOHI
În Munţii Apuseni

Dacă Podlipny era slovac, Alexandru Mohi (1902–2001), deşi ungur, se născuse şi el tot pe teritoriul Cehoslovaciei, dar îşi făcea studiile în Transilvania, specializându-se la Bucureşti. Pentru două lucruri l-a sensibilizat, mobilizându-i virtuale înclinaţii, şcoala bucureşteană şi predilecţia pentru coloritul viu de tendinţă fovistă şi structurarea avasi geometrică a formei, cu care cochetau mulţi pictori români în epocă.

Într-o direcţie asemănătoare făcându-şi studiile la Şcoala de Belle Arte din Bucureşti, evoluează şi Iosif Bene (1903–1963), înclinaţia spre sintetizarea în spirit geometric a formelor fiind la el şi mai evidentă, *Lucrătorii* săi (1941), tabloul *Peprispă* (1940) sau cel intitulat *În zori* amintindu-ne de muncitorii lui Phoebus.

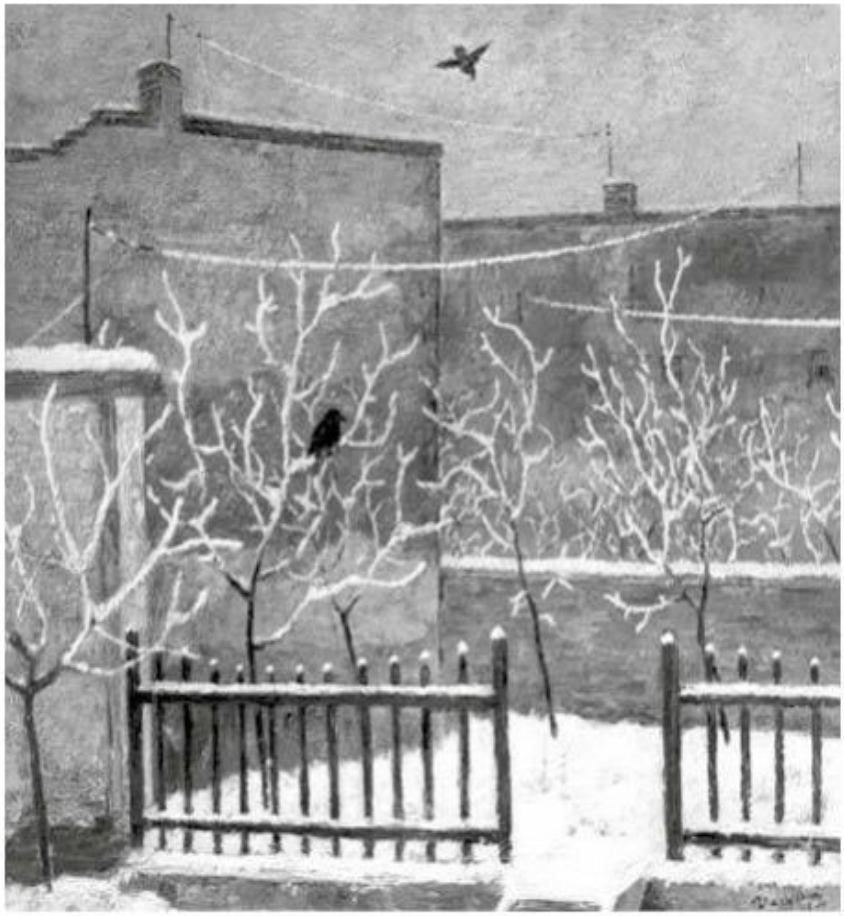
Tot printre pictorii de origine maghiară a căror aspiraţii s-a exercitat din plin influenţa artei de spiritualitate latină face parte şi Albert Nagy (1902–1970) care a trăit mai mult de zece ani la Roma unde a studiat cu sârg pictura Renaşterii italiene. Este drept, influenţa picturii italiene din Quattrocento se resimte pregnant doar la nivelul limbajului; un oarecare hieratism, statismul monumental al formei şi aspectul mat al suprafeţei tablourilor îi caracterizează lucrările. Ca viziune, Albert Nagy se apropie însă de expresionişti, cum se poate vedea cel mai bine în compoziţia *Apocalipsul* realizată în 1943 sub influenţa atrocităţilor prilejuite de război.

La fel de acuzat expresionist dar conţinând un protest social mai articulat, chiar virulent demascator uneori, sunt tablourile lui Alex Leon (1907–1944), artist format în ambianţa bănăţeană, unde l-a avut ca profesor pe Podlipny, printre alţii. În spiritul acestuia Alex Leon a pictat şi el, la început, dezmoşteniţi ai soartei cu care fraternizează Andru, deşi, paradoxal, departe de a-i idealiza, îi ironizează, ce-i drept cu blândeţe, ca în *Îndrăgostiţii* Mai

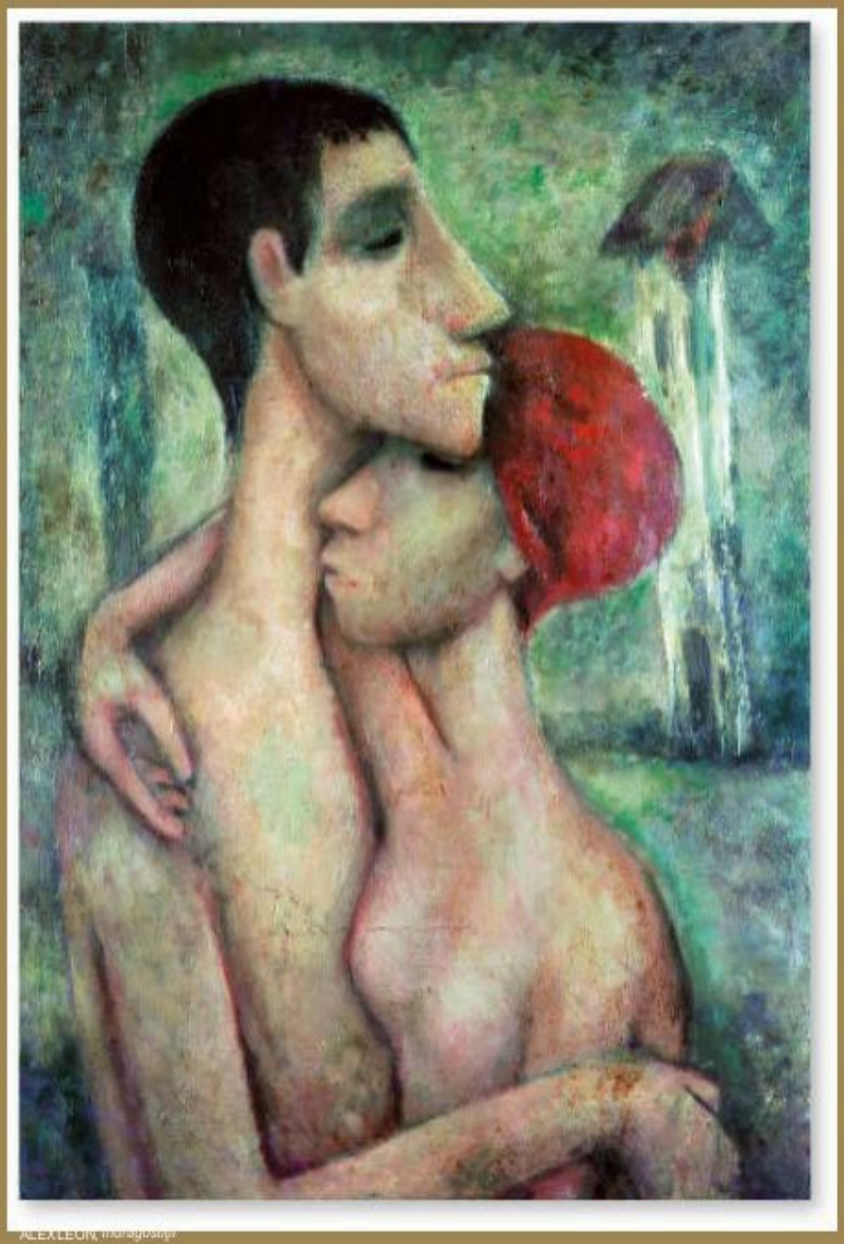
târziu, războiul cu atrocităţile lui şi propria experienţă existenţială în cadrul acestei aventuri umane în bestialitate l-au radicalizat deopotrivă ca militant şi ca expresionist - imaginile din lagăr, lucrate în guaşă dobândind mai multă vehemenţă de limbaj, mai mult aplomb în culoare.

Cu Alex Leonnu epuizându-se mici pe departe suita pictorilor transilvani Eugen Pascu (1895–1948) pictor şi sculptor aparţinând curentului băimărean, marcat şi el de unele inflexiuni expresionist-constructiviste; Vladimir Frimu (1900–1967), transilvănean prin adopţiune, căci s-a născut în Moldova căreia îi va rămâne fidel prin caldul lirism al paletei; Raoul Şorban (1913–2006), în pictura căruia întâlnim note grave, consonante uneori cu opera expresionistului francez Georges Rouault; Coriolan Munteanu şi Dinu Ilia, influenţaţi şi ei de expresionism au încrustat în peisajul artei ardelene din perioada interbelică imagini demne de reţinut, relevante ca originalitate şi putere de sugestie. Creaţia altor pictori ca Ion Sima, Petre Abrudan, Zoltan Andrassy, Teodor Harşia, Anton Lazăr, născuţi după 1900 şi care au început să lucreze înainte de război, are totuşi centrul de greutate în anii postbelici, făcând deci substanţa unui capitol de artă contemporană. Toţi aceştia ca şi cei asupra cărora am insistat, au creat în partea de nord sau de vest a Transilvaniei. Între timp însă, şi sudul acestei provincii, cu importantele lui centre, Sibiul şi Braşovul, dă câteva mari şi distincte personalităţi educate în ambianţa săsească şi redevabile cultural şi artistic centrelor germane pe care le frecventează cel puţin în perioada studiilor.

Dintre aceştia, un Friedrich Miess (1854–1935), un Fritz Kimm (1890–1979), un Iosif Klein (1896–1945),



ALBERT NAGY
Iarna



TEODOR HARŞIA
Peisaj

Trude Schullerus (1889–1981) sau Rhea Silvia Radu (1900–1989) nu depăşesc cadrul unui realism de alură uşor romantică în care transpun scene, peisaje şi chipuri din universul sătesc. Pentru Miess o notă distinctă o reprezintă în anumite tablouri, ca *Primăvara*, influenţa simbolismului de factură nazareneană. Din lumea satului din Ţara Bârsei îşi alege cu predilecţie subiectele Hans Herman (1885–1980), numai că, din când în când, el supune linia şi culoarea unei tensiuni ce aminteşte de expresionism (*Ţăran arând cu bivoli*) fără ca opera lui să fie reductibilă la acest curent, cum se întâmplă cu creaţia lui Hans Eder (1883–1955). De astădată, suntem în prezenţa unui expresionist autentic care ar putea fi adoptat fără dificultate în familia unor Beckman, Permeke, nici opera austriacului Kokoschka nefiindu-i străină. Din punct de vedere pur plastic, Hans Eder nu aduce nimic nou. Modelează forma ca realiştii. Spaţiul este cel tradiţional, coloritul nu este contaminat decât în puţine lucrări de fovişti. În schimb, sub aspectul climatului sufletesc el este pe rând chinuit şi revoltat, dezamăgit şi înspăimântat. Portretul însuşi, de pildă cel al pictorului *Fritz Kimm*, sau acel capde expresie numit pur şi simplu *Îngrozitul* demn poate de Soutine, este supus tensiunii tipic expresioniste, ca să nu mai vorbim de peisaje cu figuri (*Cartier proletar*) sau fără (*Kolomeea fabrică în ruine*) şi de compoziţii (*Sat demunte, Înălţarea crucilor*) unde deformările, urâtul, hidosul merg mână în mână cu aprehensiunile, cu oroarea, cu groaza chiar.

TRUDE SCHULLERUS.
Ţărancă din Şeiimbăr

Comentând câteva tablouri de Eder, printre care *Nunta din Cana* şi *Crucifixul în marginea satului* în care observă că Iisus „se zvârcoleşte parcă ar voi să fugă de pe cruce", acesta înălţându-se într-un peisaj cu case din Ardeal", Lucian Blaga consideră că „Arta lui Eder e desigur o artă germană s-ar putea risca chiar epitetul: să se ascundă şi această artă nu are nimic local". Dar – adaugă poetul – „picturalul Eder nu ne-o putem totuşi închipui fără de văzduhul înalt şi curat al munţilor de la Braşov. Cu atât mai puţin, fără de substratul inconştient al asprelor legende germane" [367]. Aşadar Hans Eder ne apare ca artistul cel mai tipic pentru sudul Transilvaniei, unde cultura germană se regrefează atât de fericit pe trunchiul unei ambianţe româneşti.

Tot din acest sud al Transilvaniei îşi trage obârşia şi pictorul Henrik Neugeboren (1901–1959), cunoscut în arta franceză şi europeană la care-şi aduce contribuţia, sub numele de Henri Nouveau. Asemenea lituanianului Ciurlionis, Nouveau a îmbinat activitatea muzicală cu cea plastică folosind-o pe ultima pentru transcrierea fluviilor pe care le avea de la prima. Cazul acestui artist se înscrie însă în cadrul mai larg al valorilor artistice pe care România le-a dat culturii universale în general şi avangardei

HANS EDER. *Înălţarea crucilor*

HANS EDER. *Kolomea – fabrică în ruine*

europene în special lar dacă vorbim despre avangarda, despre ceea din România de astă dată, trebuie să spunem că tot din sudul Transilvaniei de la Braşov, ne vine unul dintre cei mai autoritari reprezentanţi ai ei, Mattis-Teutsch.

Cât priveşte avangarda se cuvine să ne oprim mai întâi asupra precursorilor ei. Or, moldoveanul Lascăr Vorel (1879–1918) este unul dintre aceştia. Prin drumul străbătut, prin participările la viaţa artistică din apusul Europei, prin bogata experienţă cubistă şi expresionistă el întruneşte toate însuşirile unui artist de avangardă şi numai stingerea prematură din viaţă nu i-a îngăduit să adere şi formal la mişcarea avangardistă din România. Descinzând, ca mulţi alţi expresionişti din Jugendstil, căci studiază la München, dar nerămânând impasibil la lecţia lui Cézanne, căci optează conştient pentru constructivismul acestuia, mlădiindu-l şi folosindu-l ca o saturare a expresionismului său", Vorel va ajunge la o interesantă

LASCĂR VOREL, *Gara*

formulă înrâurită puternic şi de grupările Blaue Reiter şi Die Brücke, el formându-se mai ales în anii afirmării acestora.

Înainte de a împrumuta limbajul decorativist al secesionismului, aplicat cu succes în grafică (vezi printre altele coperta revistei *Luceafărul* şi siluetele de femei din lumea mare, cu rochiile lor lungi, mulate pe corp), Vorel a pictat şi scene cu ţărani de pe valea Bistriţei – tablourile de acest gen doar prin coloritul lor uşor straniu prefigurând evoluţia artistului. Ulterior, picturi propriu-zise va face puţine şi dintre ele remarcăm două pe teme specifice expresionismului: o *Gară* şi o *Curte interioară* a unei case de raport. În rest, Vorel se va servi de o tehnică al cărei regim se situează între pictură şi grafică – tempera. Nu va face uz de multe culori: albul şi negrul îi domină paleta pretându-se în mod ideal la redarea unei lumi groteşti dominate de instincte primare. Cum arată biograful său, Petru Comarnescu, expresionismului lui Vorel „îşi păstrează înde obşte măsura şi echilibrul, îşi menţine rădăcinile în realitatea obiectivă şi în conştiinţa socială" [368]. Şi deşi avea predilecţie pentru caricatura şi satiră, la el accentele expresioniste sunt mai ales de ordin spiritual şi etic. Grotescul personajelor hidos deformate din lumea teatrului, a circului, a înaltei societăţi îl situează oricum, în marea cu unui expresionism vehement de genul celui creat de George Grosz.

Cu un stagiu apreciabil la studii în Germania, s-a contaminat de la estetica expresionistă şi un alt moldovean, Dimitrie Hârlescu (1873–1923) care e zită între iconografia noii secesiuni germane şi fovism, dar dominantă rămânând la acesta construcţia sobră a compoziţiei fără deformări, numai o anumită tensiune dramatică conferindo discretă notă expresionistă tablourilor sale.

Aşa se şi face că, în aprecierea lui ca expresionist, critica n-a ajuns încă la un consens. În timp ce Petru Comarnescu şi Dan Grigorescu nu văd nici o dificultate în ataşarea pictorului la respectivul curent, Cornel Radu Constantinescu vede în Hârlescu doar un artist „senin, calm, uşor melancolic" [369],

DIMITRIE HÂRLESCU, *Jocul de şah*

LASCĂR VOREL
„Cunoscători"
de tablouri

LASCĂR VOREL
Vedere din atelier

LASCĂR VOREL,
Cancanieni

DIMITRIE HÂRLESCU
Criticul Marc Jeanjaquet

calea pe care trebuie mers în aprecierea lui sub acest aspect fiind, desigur, ceade mijloc pe care se situează Gh. Macarie, autorul unui studiu mai amplu asupra pictorului [370]. În adevăr, în opera lui Hârlescu sunt tablouri (portrete, compoziţii de gen, cum ar fi *Partida de şah*, *Cosând*, *Stând pe gânduri*) care nu depăşesc cadrul picturii realiste tradiţionale, şi încă a unei a provinciale, fireşti oarecum la un artist care a studiat ani buni la Iaşi cu Emanoil Bardasare. Dar pictorul ajunge în anii 1902–1903 la München pentru specializare, iar după ce lucrează un deceniu în ţară, revine în capitala Bavariei (1912) într-o perioadă de afirmare plenară a mişcărilor din jurul grupărilor Die Brüke şi Der Blaue Reiter. Or, dacă cu prilejul primei călătorii este influenţat de Jugendstil, împrumutând ceva din stilul revistelor *Jugend* şi *Simplicissimus* (*Portretul criticului Marc Jeanjaquet* stă mărturie), cu ocazia celei de a doua călătorii, expresionismul începe să se insinueze, evident cu măsură (*Jucătorul de maimuţe*, *Interior*) numai rareori atingând paroxismul, precum în compoziţia *Prizonieri*, de astă dată subiectul însuşi pretându-se la o tratare mai şocantă în linie, în timp ce un tablou ca *Vedere spre grădină* este şocant prin culoare.

Cu expresionismul se va întâlni şi-l va urma o bună bucată de drum şi un artist de excepţie, anume Ion Ţuculescu (1910–1962). Cum se ştie, fenomenul Ţuculescu s-a consumat oarecum în marginea artei recunoscute oficial şi abia după moartea artistului, mai precis în urma expoziţiei retrospective din 1965, i s-au recunoscut valoarea şi rolul de pionier în promovarea unor formule cu totul originale.

Microbiolog de profesie şi întreţinând, la început, cu pictura doar o relaţie de amator, în sensul celei întâlnite la Rousseau Vameşul, Ţuculescu, în dispreţul învăţământului academic faţă de care a rămas străin, s-a apropiat intuitiv de artaţărănească inspirându-se copios din covoare şi din ceramică. Nu însă înainte de a parcurge o fază în care, influenţat de Van Gogh, a practicat o pictură fără nuanţe şi valori, fără umbre, fără trecere gradate, culorile lui aşternute în contraste violente şi exaltându-se reciproc răspunzând cu franchețe unor intense trăiri sufleteşti, ceea ce a făcut să se vorbească de Ţuculescu ca despre un expresionist sui-generis, cu o hipersensibilitate aproape maladivă şi cu o superbă sete de confesiune prin culoare. El foloseşte încă de la început îndrăzneţe combinaţii cromatice chemate să exteriorizeze ceva din universul liric al pictorului, totdeauna plin, totdeauna tensionat, totdeauna bântuit de întrebări capitale privind geneza, viaţa, moartea.

Cu peisaje ca *Primăvara*, *Hora verde*, *Câmpul cu margarete*, Ţuculescu a făcut un scurt popas în registrul lirico-bucolic al picturii tradiţionale de peisaj. Sentimentul lui este încă unul de exuberanţă, de contemplare plenitudinară a firii. Strigătul clamat de proaspetele tonuri de galben, de albastru, cu contrastul lor de rece şi cald, mai are încă timbrul unui chiot de bucurie. Dar, cu timpul, această viziune euforică prinde a dobândi umbre. În sufletul artistului se strecoară îndoială, nelinişti, poate dureri, iar ecoul lor se insinuează în culoare. În lucrări ca *Birja*, *Noaptea salcâmilor*, *Iarna la mahala*, zbuciumul şi aprehensiunile se traduc în folosirea tot mai intensă a negrului care devine o componentă de bază a construcţiei cromatice, menită să transmită dramă lăuntrică, anxietăţile artistului, dar şi să potenţeze ca un catalizator celelalte culori. De altfel, prin folosirea negrului, Ţuculescu se apropia şi mai mult de arta populară, ştiut fiind ce rol joacă această

ION ȚUCULESCU Portretul bunicului

ION ȚUCULESCU,
Peisaj de iarnă

ION ȚUCULESCU,
Iarna la mahala

ION ŢUCULESCU
Peisaj

culoare în costumul şi covorul popular din diferite regiuni ale ţării. Ştim că sunt mai multe chipuri de integrarea folclorului în arta cultă şi Ţuculescu însuşi a cunoscut diverse trepte de asimilarea artei populare. Prima şi cea mai simplă, văditată în lucrări precum cele din suita *Interioare ţărăneşti* comportă abordarea unor subiecte, a morfologiei şi stilisticii populare, adică simetria, geometrismul, ritmul, cromatica. Într-o fază ulterioară, simplificând şi stilizând, pictorul ajunge la o tratare convenţională a naturii, obţinând efecte apropiate de atmosfera fabuloasă a mitologiei populare cu naivitatea şi candoarea ei primitivă, aşa cum le întâlnim în covoarele ţesute de ţărănci.

Se prelungeşte această fază din creaţia pictorului până la sfârşitul războiului. Ulterior, în creaţia lui se operează adevărată „mutaţie" spre aşa-zisa fază simbolică sau autotemică. Dar aceasta va face obiectul contribuţiei lui Ţuculescu la arta contemporană, fiind din sfera de cuprindere a prezentului acest capitol.

Rezultă că expresionismul a însemnat pentru unii artişti punte de trecere spre alte curente extremiste cum sunt cubismul, constructivismul, abstracţionismul, suprarealismul îmbrăţişate în România de un grup limitat de artişti, constituiţi în ceea ce putem numi totuşi „avangarda artistică". Fenomen conturat ca atare, cu manifeste-program, cu reviste şi expoziţii de grup, abia în anii 1920, „avangarda" literar-artistică din România avea rădăcini mai adânci, în perioada tulbure a războiului şi chiar înainte de el, unele manifestări sporadice consumându-se departe de ţară, unde artiştii români contribuie activ la crearea artei moderne. Cazul cel mai ilustru îl prezintă sculptorul Brâncuşi care făcea în 1908, parte din grupul cubist de la Paris, influenţa lui ulterioară asupra sculpturii universale moderne, în special abstracţioniste, fiind covârşitoare. I-am văzut apoi evoluând în mediile artistice ale avangardei germane pe constructivistul expresionist Vorel, pe Arthur Segal, pe Henri Nouveau şi o să-i vedem pe Marcel Iancu, pe M.H. Maxy, pe Lola Schmierer Roth, iar mai târziu, la Paris, pe Tristan Tzara, pe Victor Brauner, pe Magdalena Rădulescu, pe Horia Damian şi pe alţii.

Cum ne asigură dramaturgul francez de origine română Eugen Ionescu, în *Les lettres nouvelles*, „... de-a lungul anilor 1912–1915, în România, pare-cari scriitori şi câţiva artişti, în căutare de forme noi de expresie, întemeiară un grupuleţ de avangardă. Din 1912, ei publicară o revistă literară *Simbolul* apoi *Chemarea*, a cărei a substanţială şi mai

agresivă[371]. Cele două reviste au fost fondate de poetul Ion Vinea în colaborare cu Tristan Tzara, care semnează cu pseudonimul S. Samyre.

Tocmai în acest climat efervescent este semnalat la Bucureşti un personaj bizar care va semna cu pseudonimul Urmuz pagini nu mai puţin bizare de literatură suprarealistă *avant la lettre*. „În orice caz – scrie acelaşi Eugen Ionescu – Urmuz este într-adevăr unul dintre premergătorii revoltei literare universale, unul din profeţii dislocării formelor sociale, ale gândirii şi ale limbajului…" [372].

Tot despre revoltă, despre revoltă şi deznădejde în faţa absurdului ipe care-l generează în mod inexorabil războiul, ca o consecinţă brutală a capitalismului, vorbim şi când analizăm originile suprarealismului şi ale primei sale forme – dadaismul. Or, la originile dadaismului căruia i se pun bazele la Zürich, în „Cabaretul Voltaire", în 1916, se află, printre alţii, şi doi artişti din România: Tristan Tzara şi Marcel Iancu. Acesta din urmă va avea apoi, după Primul Război Mondial, un important rol în manifestările avangardei din România.

Ca şi în alte ţări, mişcarea de avangardă din România se constituie ca o mişcare contestatară, exprimându-şi protestul îmbrăcat într-o formă polemică, de frondă, împotriva forţelor reacţionare şi a formelor de artă perimate care le slujeau. O asemenea atitudine este formulată teoretic şi urmată cu destulă consecvenţă în practica artistică. Astfel, într-unul dintre manifestele mişcării publicat în revista *Contimporanul* întâlnim următoarea profesiune de credinţă: „În clipa în care finanţa cotropitoare… după ce a furat hoţeşte puterea politică prin gâtuirea nocturnă a voinţei populare şi se pregăteşte să întindă şi cugetarea românească, ar necesita imperios necesar ca măcar gândirea tinerei generaţii să rupă lanţurile grele prometeice şi să-şi ia zborul către înălţimile albastre"[373]. Sau, în aceeaşi revistă, se spune la fel de răspicat: „VREM: arte plastice libere de sentimentalism, de literatură şi anecdotă, expresia formelor şi a culorilor pure în raport cu ele însele". Asemenea declaraţii, uneori iconoclaste, abundă în noianul de publicaţii ce apar, unele numai pe o durată foarte scurtă, ca efemeridele, în ele reflectându-se o acută nevoie de delimitare.

Şi totuşi, delimitarea atât de râvnită nu se produce. Ba dimpotrivă, ca pretutindeni unde fenomenul avangardei este constatat şi în România el se prezintă ca un fenomen complex şi contradictoriu. În mod paradoxal, paginile uneia şi aceleiaşi reviste se întâmplă să găzduiască polemici aprinse între diverse direcţii şi curente. În anumite momente se conturează de pildă, o incompatibilitate în declaraţii între reprezentanţii cubismului şi, prin extensie, şi ai constructivismului, pe de o parte, şi cei ai suprarealismului pe de alta. Numai în declaraţii însă, pentru că în practică, unii artişti, cum ar fi Marcel Iancu, au străbătut în grabă atât experienţa dadaist-suprarealistă, cât şi pe cea cubist-constructivistă, pe când viitorul suprarealist Victor Brauner a urmat un drum invers, practicând la început expresionismul şi constructivismul. De altfel, caracterul eclectic al mişcării, în care se oglindeşte şi un oarecare cosmopolitism, datorat multiplelor legături cu reprezentanţii avangardei din alte ţări, ca şi manifestărilor în expoziţii comune cu aceştia, este subliniat şi de programul revistei *Integral*. Aceasta promovează o direcţie integralistă ce-şi propune să mediezе între cubism, constructivism şi chiar abstracţionismul spre care evolua, provenind din expresionism, unul din corifeii mişcării – Mattis Teutsch.

Ceea ce primează este însă faptul că, în linii mari, avangarda românească a ajuns la forme extremiste, n-a îmbrăcat haina nihilismului destructiv, pe cea a metaficiciii şi disperării, ci a îmbrăţişat, de regulă, idealurile pozitive legate de afirmarea omului. Nu întâmplător, un accent deosebit a fost pus pe cubism ca artă a intelectualismului şi raţionalismului şi, în special, pe constructivism, considerat de scriitorul Ilarie Voronca a fi „ordine abstractă cu armonie de legi şi linii echilibrate"[374]. Departe de a se retrage în jocuri şi experienţe sterile de laborator sau în speculaţii metafizice, trăind „în, prin, pentru" societate, cum declara Mattis Teutsch, artiştii români de avangardă au creat o artă care, prin tematica socială abordată prin atenţia arătată omului, prin noutatea şi eficienţa mijloacelor de expresie, s-a înscris în aria largă a tradiţiilor progresist-militante ale artei româneşti în general.

Dacă e să-i stabilim câteva repere istorice, se cuvine spus că, în ciuda unor precursori ca Brâncuşi,

ARTHUR SEGAL
Peisaj

Urmuz, Vorel, Tzara, avangarda literar-artistică românească s-a închegat ca mişcare mai târziu decât cea din alte ţări, şi anume la începutul anilor 1920. Apariţia revistei de avangardă *Contimporanul* şi a grupării din jurul ei datează din 1922, iar un punct culminant al activităţii promovate aici îl constituie anul 1924 când este publicat fulminantul „Manifest activist către tinerime" şi când este organizată la Bucureşti, expoziţia internaţională la care, pe lângă artişti din România ca Brâncuşi, Arthur Segal, Marcel Iancu, M.H. Maxy, Hans Mattis-Teutsch şi Victor Brauner, figurează şi câţiva străini printre care Hans Arp, Paul Klee, Kurt Schwitters ş.a. De notat că participările la expoziţii sunt şi în sens invers, artiştii din România trimiţând opere la manifestările de peste hotare.

O altă revistă de prestigiu a avangardei, cu redacţii la Bucureşti şi Paris, a fost *Integral* apărută între 1925–1928 pentru a promova îndeosebi arta constructivistă, în care Maxy vedea „extrema stângă a cubismului". Tot în sprijinul artei constructiviste, dar vehiculând idei mai radicale, a apărut şi revista *75 H P* (cu o existenţă efemeră de un singur număr), editată de Victor Brauner, de Gheorghe Dinu (Ştefan Roll) şi de Ilarie Voronca. Manifestul program al acestei reviste este poate cel mai şocant din câte s-au emis în acei ani, artiştii fiind îndemnaţi, printre altele, să bea acid sulfuric şi să se decapiteze de două ori pe săptămână. În sfârşit, în 1924–1925, apar *Punct*, apoi revista *Unu*, aceasta din urmă definindu-se, în anii 1928–1931, în principal, ca promotoare a suprarealismului.

La fel de precară şi de efemeră a fost şi existenţa grupurilor ce s-au închegat pentru a se dizolva apoi, din cauza disensiunilor Arta Nouă, Grupul nostru, Criterion, Grupul plastic sunt câteva dintre acestea.

Printre primii artişti care promovează arta de avangardă din România un loc de vază îi revine lui Arthur Segal (1875–1944). Din punctul de vedere al sociologiei artei, el ilustrează foarte bine caracterul democrat şi progresist al avangardei. Născut la Botoşani şi făcând liceul la Iaşi, el aderă încă de pe băncile şcolii la mişcarea socialistă din capitala Moldovei împărtăşind, cu idealismul tinereţii, idealurile umanitariste ale acesteia. Ca artist, urmează un drum ascendent în sensul evoluţiei, bine înţeles nu fără unele sinuozităţi, de la neoimpresionism sprecurente avangardiste dintre care pe unele doar le adoptă ca atare, dar pe altele le inventează pur şi simplu. Cum este cazul spectralismului - curent caracterizat prin înconjurarea obiectelor pictate prin fâşii roşii, verzi, galbene.

Deşi a activat mult în străinătate gravitând în sfera artei germane, a întreţinut legături strânse cu cercurile artistice româneşti pictând în ţară şi expunând cu regularitate la Bucureşti, fie la Tinerimea Artistică

(în 1910 – tablourile *Colţ de atelier*, *Rufe la uscat*; în 1911 – un *Autoportret*; în 1912 – *Gara* etc.), fie la Salonul Oficial, dar simţindu-se în largul său mai ales la expoziţiile avangardei cum a fost cea din 1924, organizată de *Contimporanul*, unde expune picturăaşa-zis „prismatică" – un fel de cubism în care obiectele erau constituite din figuri geometrice în formă de prismă. Asemenea picturi expuse sêmpreună cu Maxy şi la Berlin (în 1923), unde avea o şcoală de pictură pe care frecventat-o în afară de Maxy, Lola Schmierer şi Roth (1896–1978).

Printr-un destin cu totul aparte, opera acestei artiste a fost până de curând ignorată. Retrasă la profesoară de desen la Galaţi, departe de tumultul vieţii artistice a capitalei, şi lucrând sporadic, fără să mai trimită la expoziţii, artista s-a autoplasat într-un con de umbră. La o retrospectivă cum a fost cea din 1972, de la Galaţi, se poate constata însă că în anii 1920 şi 1930 tânăra artistă, călătorind şi frecventând ateliere le unor mari maeştri la Viena, la Berlin, la Paris, era familiarizată cu problemele celor mai diverse limbaje plastice dovedind receptivitate faţă de curentele la modă în care se încadrează firesc, fără ostentaţie. Deşi frecventează mai multe formule, preferinţele o poartă spre zona cubismului, la aceasta contribuind şi lecţia lui André Derain, în atelierul căruia zăboveşte o vreme ca elevă, aşa cum, o altă bucată de vreme, învaţă, la Berlin, cu Arthur Segal.

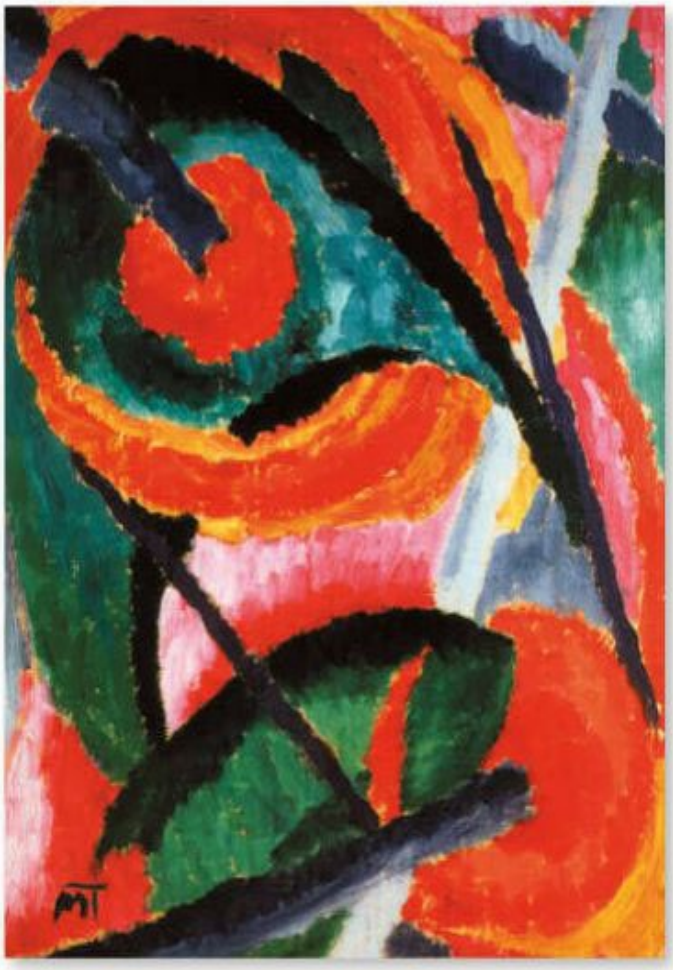
Unul dintre cei mai consecvenţi artişti de avangardă din România a fost Hans Mattis-Teutsch (1884–1960). În afară de pictură, el a practicat sculptura şi diverse tehnici ale gravurii, în tot ceea ce creat manifestându-se ca un neobosit căutător de noi forme de exprimare a crezului său profund umanist şi revoluţionar. „Copil al secolului XX", cum i-a plăcut să se autodefinească, Mattis-Teutsch a aderat cu febrilitate la mişcări şi grupuri de avangardă din ţară şi din străinătate (grupareaMa de la Budapesta, Abstrakte Gruppe der Sturm de la Berlin, condusă de Herwarth Walden, Călăreţul Albastru de la München, Bauhaus de la Berlin, *Contimporanul* şi *Integral* de la Bucureşti); fiind prezent la mai toate marile manifestări expoziţionale din capitalele respective. Ca şi Kandinski, Mattis-Teutsch evoluează rapid de la un expresionism aşa-zis „muzical" la o foarte originală formulă de abstracţionism în care principalul accent este pus pe acordul ritmat al formelor concave şi convexe şi al culorilor calde şi reci.

În cadrul expresionismului european, Mattis-Teutsch a fost o figură proeminentă, participând la momente crucialedin evoluţia curentului şi integrându-se unor grupări cu faimă unde îi are comilitoni pe Klee, Kandinsky, Marc, Gropius. În ceea ce priveşte ataşamentul faţă de Bauhaus, Raoul Şorban vede motivaţia în aceea că în umanismul acestei mişcări, artistul vede un „suport pentru explorarea funcţiilor sociale ale unei arte totale"[375].

Şi aderarea la Călăreţul Albastru are o semnificaţie. A găsit-o Dan Grigorescu în faptul că, integrându-se acestei mişcări, pictorul reflectă, asemenea unor artişti din grupare münchenezăşi inconsecvenţele faţă de estetica expresionistă, evoluţiilor spre arta abstractă"[376]. Că – îşi continuă gândul autorul citat – Mattis Teutsch „A căutat realizarea unor efecte simfonice ale cromaticii, dar a cercetat, mai asiduu decât Kandinsky sau Marc, implicaţiile relaţiilor omului cu natura, cu întregul univers. Valorile coloristice tălmăcesc o tensiune sufletească redispusă să capteze reflexiile luminii, esenţele spiritului uman. A căutat structurile existenţei universale şi le-a exprimat în picturi şi sculpturi al căror sens simbolic, deşi nu totdeauna uşor de descifrat, e mărturia unei conştiinţe solicitate de întrebări grave"[377]. „Florile sufletului", principalul său ciclu de picturi abstracte, sugerând vârtejuri de foc, copaci în furtună, bolizi uriaşi ce-şi încrucişează orbitele, au, în ciuda dimensiunilor obişnuite, o alură monumentală şi o dinamică anume ce ne poartă cu gândul la un macrocosmos în plin proces de formare demiurgică. Se simte, oricum, în aceste picturi abstracte aşa cum se va simţi şi în căutările sale suprarealiste de mai târziu, în care corpul omenesc constituie laitmotivul unor compoziţii monumentale trăirea patetică a actului creator de către un artist călăuzit de viziune a unei lumi de vis, dar clădită pe raţiune şi morală.

Artist extrem de laborios, Mattis Teutsch n-a creat la întâmplare, pentru a fi la modă, ci dintr-o acută nevoie de confesiune şi în paralel cu efortul de a-şi clarifica ideile pe plan teoretic, rodul acestui efort concretizându-se într-o carte – *Ideologia artei* (1931) – în care dezvoltă teza activismului filosofic.

HANS MATTIS-TEUTSCH
Compozitie



HANS MATTIS-TEUTSCH
Compozitie

M.H. MAXY, *Muncitori la fierăstrău*

Alt militant fervent aflat în primele rânduri ale avangardei a fost M.H. Maxy (1895–1971) care a jucat un proeminent rol de animator, contribuţia sa la organizarea unor expoziţii, la publicarea unor reviste ca *Integral*, la fondarea unor societăţi artistice fiind de notorietate. Poate ceva mai puţin cunoscută să fie activitatea sa pedagogică la Şcoala de Arte Decorative pe care a condus-o. Multitudinii de preocupări îi corespunde diversitatea formelor de artă abordate, căci, pe lângă pictura de şevalet, a mai frecventat grafica, scenografia, artele decorative (tapiserie, mobilă, ceramică etc.). Coordonatele între care opera lui Maxy se înscrie fără prea mare dificultate sunt cele ale cubismului. Cu aplicare specială spre o viziune sintetică de organizare riguroasă a maselor în spaţiu, Maxy a aderat la cubism dintr-o necesitate lăuntrică proprie firii sale cerebrale, însetate de rigoare. Tocmai datorită acestei preocupări pentru rigoare, el nu-şi îngăduie să împingă experienţa cubistă până la ultimele consecinţe şi să pulverizeze forma obiectului într-o puzderie de ţăndări în care natura nu mai este recognoscibilă, cu câteva excepţii cum este lucrarea *Nud cuvăl*. Cu alte cuvinte, el rămâne la faza analitică a unui cubism moderat. Păstrarea integrităţii formei îi este cu atât mai scumpă cu cât are pentru el şi o implicaţie de ordin etic şi chiar politic întrucât, ca artist de stânga, abordează subiecte cu răspicat mesaj social pe care-l doreşte tot atât de răspicat exprimat. Aşa procedează în scenele de gen cu conţinut social *(Muncitori la fierăstrău, Uliţa mizeriei, Şomeri în Cişmigiu, Cosaşi, Muncitori zilieri, Interior, Flaşnetarul)* şi în portrete, pentru că în unele nuduri şi peisaje dislocarea formei este mai decisă marcând evoluţia pictorului spre faza constructivistă, când renunţă la linia de contur, astfel încât forma se încheagă din planuri şi linii ce se intersectează arbitrar.

Dacă prin procedeul simplificării până la geometrizarea formelor, prin tratarea decorativistă a suprafeţei pânzei, ca şi prin unele subiecte, Maxy nu se deosebeşte de alţi cubişti, sunt două elemente care conferă picturii sale originalitate şi chiar ceva specific românesc. Unul dintre aceste elemente şi anume tematica poate fi considerat exterior. Avem în vedere frecvenţa subiectelor din lumea satului – ceea ce nu găsim în opera lui Picasso sau a unui Braque - cât şi subiecte din viaţa muncitorului (aceste a abordate însăşi de un Fernand Léger). În frecventarea tematicii ţărăneşti (destul de insolită pentru un orăşean de obârşie) nu putem să nu vedem influenţa pe care o exercită asupra lui Maxy căutările din domeniul specificului naţional, atunci în vogă. Şi totuşi, subiectele care se pretează cel mai bine la aplicarea limbajului cubisto-constructivist sunt cele urbane din mediile mahalalebucureştene *Muzicanţi, Uliţa mizeriei, Coşari, Piaţa Sf. Gheorghe în cârje, Biliard, Interior, Tăietor de lemne*. O remarcă specială merită şi portretele făcute prietenilor *(Brunea-Fox, Felix Aderca, Sanda Movilă, Saşa Pană)*.

Celălalt element care-l singularizează pe Maxy printre cubişti este apetitul pentru culoare, ceea ce atenuează întrucâtva ariditatea, asceza, obişnuite la adepţii curentului, conferind picturii respective o notă lirică. La aceeaşi atenuare a aridităţii imprimate de geometrismul cerebral contribuie uneori şi o notă de umor, ca în *Cotele apelor Dunării, Discuţie*.

Apropiat de Maxy ca limbaj plastic se înscrie în pictura românească de avangardă şi Marcel Iancu (1895–1982), prieten şi tovarăş de idei al celui dintâi, cu care colaborează la diverse proiecte sau expune în ţară şi peste hotare.

După o fecundă experienţă dadaistă împreună cu Tristan Tzara, în cercul de la Cabaret Voltaire din Zürich, Marcel Iancu face un lung popas în expresionism, pentru a găsi apoi, către anul 1930, când se încadrează şi organizatoric grupurilor de avangardă din România, o formulă de cubism analitic moderat, guvernat mai degrabă de preceptele constructivismului.

M.H. MAXY
Piața Sf. Gheorghe
în cârje

M.H. MAXY,
La fermă

M.H. MAXY, Tăietor de lemne

MARCEL IANCU, *Stradă din Orient*

Tablouri ca *Ţărancă cu ouă*, *Stradă în Orient* ilustrează această direcţie. Pentru Marcel Iancu, constructivismul îşi avea obârşia în arhitectură (el a şi proiectat construcţii arhitecturale şi va sfârşi în arhitectură. Făcând o netă distincţie între pictura „absolută" (adică abstractă) a unui Kandinsky, care „trădează o invazie a muzicii", şi constructivismului lui Marcel Iancu, Lucian Blaga arată că acesta din urmă „cu aceste tablouri în cari remarcăm lipsa desăvârşită a oricărui «subiect» te sileşte să te confunzi empatetic în graiul zgomotos sau întunecat al unei culori şi mai ales în dinamica unor linii extatic ritmate în zigzaguri de fulger sau în vibraţia unor forme geometrice rotunjite în sine – întocmai ca în nişte construcţii arhitectonice. Aici se poate vorbi de invazia arhitecturii în pictură" [378].

La jumătatea deceniului patru, pe Marcel Iancu încep să-l năpădească presimţiri tulburi ale marelui cataclism ce se apropia – războiul –, presimţiri pentru care realitatea social-politică din Europa şi din ţară începuse să ofere destule temeiuri. O lucrare în care de celăm sumbra preocupare este cea intitulată *Aruncarea zarului*, înfăţişând un zodiac sub simbolurile căruia se consumă o terifiantă tragedie.

O figură singulară în avangarda românească a fost Corneliu Michăilescu (1887–1965). În primul rând pentru că el n-a împărtăşit în tru totul idealurile social-politice de stânga ale mişcării, aşa încât aderarea sa la cubism, iar mai târziu la suprarealism nu a fost atât expresia unei atitudini de frondă, ca în alte cazuri, cât mijlocul de a se smulge din formulele uzate ale idilismului oficial şi de a răspunde nevoii de înnoire printr-o organizare mai riguroasă a spaţiului pictural. Preocuparea pentru decorativ rămâne predominantă în creaţia sa, iar ţelul lui declarat este de a atinge „eterna poezie a creaţiunii pure".

Începuturile creatoare ale lui Corneliu Michăilescu au avut loc sub semnul simbolismului, formă prin care îşi traducea plastic viziunea, aceasta fiind apropiată

CORNELIU MICHĂILESCU, *Peisaj*

MARCELIANCU, | ărăncăcu oua

CORNELIU MICHĂILESCU, *Natură moartă cu sticle*

de ceea nabiştilor prin decorativism acuzat şi prin stranietatea coloritului cu efecte fosforescent-feerice, ca în tabloul *Orientala* (Colecţia Jean Ionescu).

Este interesant că avangardistul de mai târziu, atâta timp cât a studiat în Italia (la Florenţa), n-a suferit nici un fel de contaminare futuristă, deşi curentul tutelat de Marinetti ajunsese în epoca respectivă la zenit. Aşa că abia contactul cu avangardiştii români, către 1924, l-a determinat să adopte formule artistice radicale. Evoluţia sa modernistă comportă două etape distincte în care cultivă stiluri foarte diferite. În prima etapă, ce durează circa un deceniu, este influenţat evident de cubism. Influenţat, dar nu integrat de acest curent deoarece artistul nu descompune imaginea în părţi componente geometrice pentru a o recompune după alte legi, ci schematizează figurile redându-le în linii geometrice cu muchii şi angulozităţi de parcă ar fi cioplite în lemn. S-a vorbit de un „hieratism lemnos", pentru că, în rigiditatea lor, figurile, asemenea unor păpuşi, par strunjite în lemn. Am zis păpuşi. În adevăr, spre deosebire de cubiştii noştri cei mai consecvenţi (Maxy şi Marcel Iancu), care abordează cu predilecţie tematica socială, Corneliu Michăilescu frecventează subiecte simbolisto-religioase (*Buna Vestire*, *Angelus*, *Maica Domnului*, *Patroana marinarilor*) sau subiecte din lumea marionetelor, manechinelor, arlechinilor, saltimbancilor şi *commedia dell' arte*, lume specifică pentru curentele moderne ca expresionismul şi suprarealismul. Menţionăm dintre acestea tablouri *După bal*, reprezentând un Pierrot şi o Colombină stilizaţi şi schematizaţi până la stadiul de păpuşi, *Arlechin*, *Păzitorii castelului*, *Clovn*, *Arlechinada*.

După anul 1933, Corneliu Michăilescu îşi schimbă stilul. Renunţă la rigorile inspirate de constructivism şi cubism şi, în locul liniilor ordonate, pânzele sunt năpădite de forme în care domină liniile sinuoase. Această fază poate fi numită primitiv-suprarealistă, compoziţiile de cele mai multe ori cu figuri contorsionate fiind realizate într-o stare sufletească euforică, produsă se crede, de consumarea unui drog[379]. Se ştie că, din proprie iniţiativă, artistul a participat la experienţele cu mescalină făcute de savantul român dr. Gheorghe Marinescu, recurgând la drogul

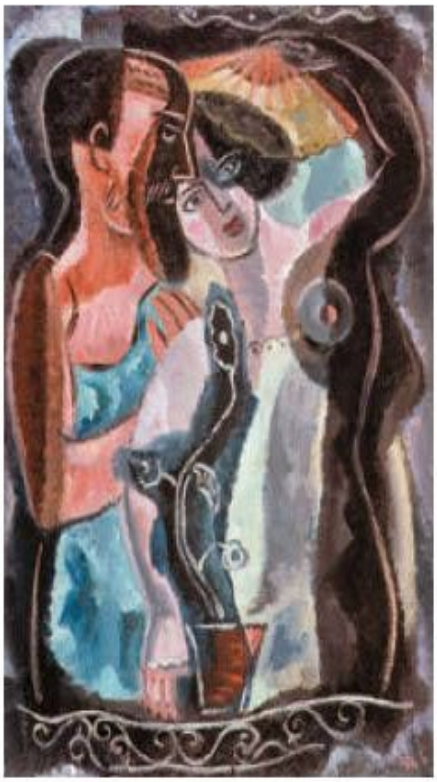
CORNELIU MICHĂILESCU *Natură moartă*

respectiv mai mulţi ani la rând, timp în care a creat într-o stare halucinatorie, echivalentul aşa-zisului dicteu automat care stă la baza unei anumite literaturi şi arte onirice.

Ca alfabet plastic, la plăsmuirea compoziţiilor suprarealiste contribuie şi influenţa icoanelor pe sticlă, cu primitivismul lor frust. După propriile declaraţii, pictorul îşi desfăşura activitatea ciclic: un ciclu consumat în timpul verii, în strânsă legătură cu natura inspiratoare şi alt ciclu hibernal, imaginativ, când creaţie bazată pe trăirii în imaginaţie a amintirilor şi când avea loc maximum de inventivitate plastică formală[380]. Toate acestea până în 1938 când, în urma unei depresii nervoase, activitatea creatoare a pictorului a intrat într-o profundă criză.

Oricât de sporadice şi oricât de incompatibile cu spiritul general al artei româneşti, mulţi-puţine câte au fost, fenomenele de suprarealism coincid în România cu perioada marii crize economice din 1929–1933 şi cu anii ce-au urmat. Spulberarea iluziilor apărute după Primul Război Mondial şi instaurarea unui sentiment de nesiguranţă şi de sumbre presimţiri, generate de evoluţia social-politică generală de ilogicul şi iraţionalul actelor ce prefigurează absurdul care se va dezlănţui odată cu războiul, au dat impulsuri răspândirii suprarealismului. Revista *Unu* şi

CORNELIU MICHĂILESCU
Peisaj



CORNELIU MICHĂILESCU
La balcon

artiştii din jurul ei care-şi au redacţia în lăptăria lui Gheorghe Dinu (Ştefan Roll) din Strada Bărăţiei 37, preiau asupră-le sarcina promovării artei şi literaturii suprarealiste într-o adevărată „exasperare creatoare", cum o numea Geo Bogza. Este acum şi momentul când îmbrăţişează pentru totdeauna suprarealismul Victor Brauner (1903–1966), reprezentantul cel mai autentic al curentului în România. Până prin 1930, Brauner activase în fruntea mişcării de avangardă, fiind pe rând sau în acelaşi timp expresionist, cubist şi constructivist. În plus, el împreună cu Ilarie Voronca au imaginat şi o formulă originală proprie, denumită „pictopoezie" şi definită de ei înşişi ca o „adevărată sinteză a futurismului, dadaismului şi constructivismului". În fond, era vorba despre o tehnică specială de colaj care include atexte de obicei fărănici o noimă.

Imagistica suprarealistă a lui Brauner face parte dintre cele mai diverse şi mai agresive. Într-o viziune de coşmar din care logicul a fost alungat, imagini absurde ale unor fiinţe din regnuri şi încrengături care se întrepătrund monstruos populează un spaţiu

VICTOR BRAUNER
Vasivitate

VICTOR BRAUNER
Compoziție

VICTORBRAUNER, *[illegible]*

VICTOR BRAUNER, *Compoziţie*

la fel de absurd, unde omul, înfăţişat mai totdeauna mutilat, se simte împresurat şi oripilat. Este în această viziune terifică, la care contribuie şi un colorit strident, fundat pe contraste violente, neliniştea dureroasă a unui suflet terorizat de spectrul răului ce bântuia în lume.

O trăsătură importantă pentru o parte a creaţiei sale este umorul: fie un umor bonom, benign ca acela ce răzbate în desenele publicate în revista *Unu* sau în ilustraţiile pentru volumul *Poeme în aer liber*, de Ştefan Roll, fie umorul negru din seria cu „Dl K" – pamflet ucigător la adresa ascensiunii fasciste - ce avea să se bucure de aprecierea lui André Breton.

Situându-se în fruntea frondei inconformiste, Victor Brauner se face exponentul cel mai intransigent al atitudinilor extremiste menite să violenteze preceptele ordinii burgheze.

După câteva etape în România, Brauner îşi face o apariţie spectaculoasă în cercurile pariziene ale suprarealiştilor publicând, în 1933, alături de Salvador Dalí, Hans Arp, Juan Miró, Max Ernst, René Magritte, Paul Eluard şi alţii, desene în volumul *Violette Nozière*. Către această dată, el va face cunoştinţă şi cu André Breton, mentorul suprarealiştilor, care va scrie despre el: „La Brauner, imaginaţia e violent dezlănţuită; ea arde şi sucеşte filierele prin care suprarealismul însuşite tentat uneori să o facă să treacă în scopuri ţinând de sistem, altminteri admisibile. Marele cazan nocturn şi imemorial bubuie în depărtare şi la fiecare lovitură de gong – capacul e cel ce bate – prin spaţiul rămas liber se strecoară tot felul de fiinţe şi de obiecte

VICTOR BRAUNER, *Ion Minulescu*

îndoielnice care se împrăştie în câmpia amintală [...] E vorba să aflăm în fiecare secundă care dintre instincte, cel sexual sau instinctul morţii, va învinge. Pictura remarcabil de liberă a lui Brauner ne face să asistăm poate ca nici o alta, la lupta aceasta neobişnuită" [381].

Cu excepţia lui Jules Perahim care, pe un ton de protest social mai articulat, va face apel la o imagistică suprarealistă asemănătoare, Victor Brauner rămâne un caz destul de izolat în pictura românească antebelică.

Cu suprarealismul mai au unele interferenţe şi alţi artişti. Un fior suprarealist emană, de pildă, din opera Margaretei Sterian (1897–1992), artistă angrenată şi ea în mişcarea de avangardă în care deţine şi funcţii. Dar suprarealismul ei este doar o componentă alături de altele cum ar fi expresionismul, primitivismul şi mai ales realismul fantastic. Artista a convertit, topind toate aceste componente într-un aliaj special care este stilul ei personal, un stil ce face foarte anevoioasă, dacă nu imposibilă, raliere a la unul dintre curentele amintite. Ceea ce aparece cel

MARGARETA STERIAN, *Odaliscă*

JULES PERAHIM, *Zeul războiului*

mai evident în opera artistei este, după opinia multor comentatori, starea poetică însoţitoare a actului de creaţie (ea fiind şi scriitoare, autoarea mai multor volume de poezie şi de proză), emoţia mereu proaspătă care transformă realitatea în diafane irizări, iar visului îi conferă contur şi culoare. Modernă prin disponibilităţile multiple manifestate în pictură, grafică, tapiserie, ceramică, scenografie, modernă prin subiectele frecventate - ele ţinând de spectacol de mască, de carnaval impunându-se pregnant – modernă prin viziunea rafinat-naivă, ca şi prin modalităţile de expresie diverse şi subtile, Margareta Sterian aduce în arta românească un sigiliu particular de o mare nobleţe spirituală.

În zona suprarealismului, cu o creaţie mai puţin semnificativă, activează şi alţi artişti din România, precum Paul Păun, Gherasim Luca, Jacques Herold, Jean David. Alţi artişti înrudiţi cu avangarda au aucu spiritul ei au activat perioade de timp foarte scurte în ţară, pentru a se afirma ulterior în străinătate (Germania, Italia, Franţa, Elveţia, Anglia). În unele cazuri, deşi au rămas în străinătate, cum a făcut în fond şi Brâncuşi, artiştii respectivi n-au pierdut legăturile cu realităţile româneşti şi cu tradiţiile strămoşeşti din care au continuat să se inspire. Aşa s-a întâmplat cu Magdalena Rădulescu (1902–1981) a cărei pictură de esenţă modernă se alimentează

LENA CONSTANTE, *Peisaj urban*

MAGDALENA RĂDULESCU, *Peisaj urban*

DIMITRIE BEREA, *Veneţia*

precumpănitor din arta ţărănească din România atât tematic, preluând subiecte folclorice (căluşarii, rozi, dansuri şi costume), cât şi stilistic.

Pictorii Dimitrie Berea (1908–1975), Eugen Drăguţescu, Dimitrie Vârbănescu (1908–1963), Alexandru Istrati, Natalia Dumitrescu, Horia Damian sau sculptorii Borgo Prund (Arnold Chencinski), fost elev al lui Paciurea, Etienne Hajdu, Constantin Antonovici şi Constantin (Ticu) Arămescu (1914–1944), stabiliţi în Occident după război, aderând la formule de artă modernă de tipul avangardei, rămân totuşi ataşaţi, prin fire nevăzute spiritualităţii româneşti în cadrul căreia s-au format.

În sfârşit, încheind capitolul consacrat picturii este cazul să arătăm că el nu epuizează lista tuturor pictorilor români care creează în perioada dată. Numărul celor asupra cărora nu ne-am oprit poate să-l egaleze pe al celor menţionaţi şi mulţi dintre ei, aştăztrecuţi într-un con de umbră, făceau când va obiectul cronicilor de artă bucurându-se de o oarecare vogă. Îi amintim dintre aceştia pe Pericle Capidan, Alpar, Paul Ioanid, Leon Biju, Hrand Avachian, Nina Arbore, Eugen Voinescu, Titus Alexandrescu, Alex. Moscu, Bob Bulgaru, Const. Bacalu, Ionescu-Sin, Traian Bilţiu Dăncuş, Jean Cheller, George Zlotescu, Merica Râmniceanu, Nicolae Enea, Tibor Erno, Gore Mircescu, Dan Băjenaru, Alexis Macedonski, Alex. Satmari, Const. Vlădescu.

Experienţele avangardiste din România aveau să-i pună capăt războiul. Încă înainte de izbucnirea marii conflagraţii, în atmosfera de teroare care-i premerge, cercurile retrograde şi presa reacţionară manipulată de ele organizează împotriva avangardei artistice o campanie din care, când lipseau învinuirile de atentat la morală, la religie, şi ameninţările brutale, locul acestora era luat de ironie, zeflemea şi, în cazul cel mai bun, de un rece complot al tăcerii. Apropierea dintre stânga artistică avangardistă şi stânga politică de atunci nu putea să scape, firește, nesesizată de cercurile de dreapta, îngrijorate "de degenerescenţa artei". Tocmai în această atmosferă încordată părăsesc ţara unii dintre promotorii avangardei (Marcel Iancu, Victor Brauner) şi încetează să mai participe la expoziţii Mattis Teutsch, Corneliu Michăilescu, Margareta Sterian şi alţii.

GRAFICA

Ca artă de sine stătătoare, ca modalitate de expresie şi ca tehnică specifică grafica are tradiţii vechi pe teritoriul României. Într-o accepţiune mai largă o întâlnim, se poate spune, chiar pe ceramica preistorică, iar decorurile trasate cu humă roşie pe pereţii de cretă ai unei biserici de la Basarabi (Dobrogea), datând din secolul al X-lea, sunt de un efect mai mult grafic decât pictural. Miniatura însăşi, care în mod convenţional este tratată la capitolul picturii, poate aparţine, în virtutea caracterului ei ambiguu, în egală măsură şi graficii. Dar despre grafică în adevăratul înţelesal cuvântului, şi anume despre gravură (mai precis despre xilogravură), se poate vorbi în arta românească odată cu introducerea tiparului. Evenimentul a avut loc în Ţara Românească de astul de devreme, în 1508, când se tipăreşte la noi prima carte – *Liturghierul slavonesc* al lui Macarie – după care au urmat tipăriturile lui Coresi din Transilvania, la jumătatea secolului al XVI-lea, apoi cele din secolul următor, tipărite în Moldova, la Iaşi.

Firesc, la început a fost vorba exclusiv despre cărţi bisericeşti în care ilustraţiile, în afară de cele decorative, reprezentând frontispicii, ancadramente de pagină, viniete şi litere majuscule ornamentale, au figurat scene din evanghelie apropiate stilistic de miniaturile cu teme identice, dar caracterizându-se prin aerul frust, prin sobrietatea şi austeritatea impuse de tehnica anevoioasă a săpării motivelor în panoul de lemn ce devenea placă de gravat sub teasc tipografic.

Cu timpul însă, alături de cărţile religioase încep să-şi facă loc timid şi cărţile de învăţătură, pravilele, calendarele, almanahurile, cărţile de literatură ilustrate şi chiar stampele.

Almanahurile şi calendarele conţin frontispicii, portrete, scene de muncă sau scene istorice, în special cu rol documentar, instructiv-educativ, reflexal gândirii iluministe. Un asemenea calendar este cel pe 112 ani, tipărit la Iaşi, în 1785, cu gravuri de Mihail Strilbiţki, înfăţişând, printre altele, zodiile anului. De obicei, ilustraţiile sunt de influenţă occidentală, dar fără valoare artistică deosebită.

În afară de capitolul gravurii originale româneşti ce însoţeşte cartea bisericească a fost şi literatura populară, de cultură românească ţine şi un capitol special, acela al gravurii ce însoţeşte cartea de călătorie, apanaj al unor străini care ne vizitează cu ochii larg deschişi pentru a surprinde cât mai mult din pitorescul şi exotismul ţinuturilor noastre. Obiceiul de a împodobi jurnalele călătorilor cu imagini era vechi în Europa şi luase avânt încă din epoca marilor descoperiri geografice. Interesul pentru Ţările Române se înteţeşte însă în secolul al XVIII-lea, când, devenind câmp de bătaie pentru înfruntările celor trei imperii vecine, ţinuturile noastre sunt vizitate din ce în ce

ANONIM
Bucureştii văzuţi din Turnul Colţei

CHARLES DOUSSAULT
O stradă din Bucureşti

mai des nu numai de negustori, de ingineri şi de tehnicieni militari, ci şi de artişti, e drept de mâna a doua, care nu înseamnă mare lucru pentru istoria artei din ţările lor, dar înseamnă mult pentru noi prin mărturiile lăsate despre oraşele, satele şi locuitorii lor, cu costumele şi obiceiurile specifice în acea vreme. Adevărate documente în toate cazurile, aceste ilustraţii nu sunt totdeauna şi adevărate opere de artă. Adesea pot fi doar hărţi ale vreunor bătălii indicând topografia şi dispunerea trupelor, eventual şi mostre de armament şi de uniforme militare. O asemenea hartă reprezentând dispozitivul bătăliei de la Stănileşti din 1711, însoţită de o scenă din statul-major al armatei otomane lăsa, în cartea sa *Travels through Europe*, La Motraye (1674–1743), un călător francez aflat în slujba Angliei şi Suediei şi însărcinat cu diverse misiuni diplomatice. Imaginea respectivă este firească, una fantezistă, cum fanteziste vor fi înfăţişările oraşelor noastre în viziunea multor călători, care nu se străduiesc să reproducă cu fidelitate realitatea de pe teren, ci recurg la imagini-simbol, valabile pentru noţiunea de oraş, fără a se sinchisi de faptul că oraşele noastre se deosebeau fundamental de burgurile occidentale.

Uneori, ca în cazul gravorului german Johann Boetio care, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, ne-a dat o imagine a Bucureştiului încins de ziduri, cu fleşele bisericilor prevăzute cu semilună, există scuza că desenatorul-a trecut pe la noi şi desenează deci din imaginaţie. Dar când, la 1789, un anonim înfăţişa intrarea prinţului de Saxa-Coburg în Bucureşti, unele amănunte atestă prezenţa sala eveniment. Şi totuşi, capitala Ţării Româneşti, cu ziduri de apărare şi cu clădiri tipic occidentale înghesuite una în alta, nu are nimic comun cu oraşul plin de grădini şi de biserici ortodoxe, care era Bucureştiul la acea dată.

Şi de la această schemă ideală şi abstractă nu fac excepţie nici oraşele laşi, Galaţi, Botoşani, Târgovişte, ba dimpotrivă, capitala Moldovei ne apare, la 1688, ca şi la 1788, ca un adevărat fort medieval cu bastioane la colţuri, cu curtine şi – culmea! – înconjurat de apă ca o insulă. Nu încape îndoială că atât autorul imaginii de la 1688, cât şi cel al vederii din 1788 – acesta din urmă T.E. Trattner, care, de altfel, reproduce cu exactitate harta unei lupte din zona Botoşani – s-au inspirat nu din realitatea locului, ci dintr-o stampă mai veche (dovadă asemănarea aproape identică a celor două ilustraţii). Şi acelaşi lucru se petrece şi cu oraşele transilvănene şi bănăţene: Cluj, Oradea, Sibiu, Braşov, Timişoara, faptul că acestea erau prevăzute şi în realitate cu ziduri şi cu arhitectură de tip apusean nu schimbă esenţa. Analizând fenomenul, Andrei Corneanţ atribuia pe bună dreptate prezenţei aici „a ceea ce s-a numit «realismul intelectual», constând în reprezentarea ştiutului (a unui ştiut şi el ideal), şi nu în ilustrarea

LUIGI MAYER
București.
La Mihai Vodă

MICHEL
BOUQUET
București.
Hanul lui Manuc

MICHEL BOUQUET, *Hanul lui Manuc*

«văzutului»". Cu alte cuvinte, respectivii desenatori înfăţişau nu un oraş, ci ideea de oraş, un simplu simbol cartografic[382].

Altfel stau lucrurile cu imaginile ce reproduc tipuri, unde în special grija pentru exactitate şi acurateţea informaţiei privind costumul merge până la pedanterie. Ne-au lăsat asemenea imagini austriecii Hacquet, naturalist care ne vizitează în deceniile şapte-nouă ale secolului al XVIII-lea, şi Karaczay – un militar care publică asemenea desene la Viena, în 1817. La aceste desene colorate înfăţişând boieri şi boieroaice din Moldova, ţărani şi ţărance din aceeaşi provincie, preoţi şi jupâneasă mai putem adăuga, ca făcând parte din aceeaşi categorie stilistică, cunoscutele desene reprezentând ţărani din Muntenia şi un popă, ce ilustrează albumul *Trachten Kabinet von Siebenbürgen* (sec. al XVIII-lea), păstrat la Biblioteca Academiei Române.

Opusă însă acestor imagini reci, „ştiinţifice", aparţinând de regulă unor autori cu profesii practice, pozitive, la un moment dat îşi face apariţia opera de artă propriu-zisă, aparţinând unor desenatori cu pretenţii de a fixa, eventual transfigurând artistic, imagini pitoreşti, menite nu numai informării, ci şi delectării estetice. Unul dintre aceştia este Jean Etienne Liotard (1702–1789), pictor elveţian, caracterizat de G. Oprescu ca prezentând un „amestec de fantezie şi calculată inteligenţă lucidă, de aspiraţiuni aventuroase şi mult bun-simţ practic, de judecată obiectivă şi nemăsurată încredere în el, de simplicitate burgheză şi revoltătoare vanitate…"[383]. În Iaşi, unde s-a aflat zece luni ca invitat al voievodului Constantin Mavrocordat, Liotard a executat portrete. Pe cel al domnului, în sepia –schiţă – şi pastel, care s-a pierdut, nu însă înainte ca după el să fi executat o copie în gravură, *auburin*, G.F. Schmidt. Ar mai fi pictat o galerie de portrete de voievozi pe pereţii unei săli a palatului din Iaşi, dar acestea au fost distruse de incendiu. Cu siguranţă că a mai pictat şi alte portrete, printre care pe cel al lui Alex. Mavrocordat Delibei.

Nu ştim dacă, în afară de portrete, Liotard a pictat sau desenat altceva peisaje de pildă, sau tipuri pitoreşti. Ştim însă că alţii mai ales asta au făcut. Iată-l bunăoară cum, mânuind acuarela, un austriac pe nume Mathias Anton Weiss, sositla noi odată cu armata care ocupa Oltenia, desenează pe la 1725 mănăstirile de aici şi împrejurimile lor. Nu dă dovadă nici el de fior artistic, dar cunoaşte perspectiva şi, semn că vrea să depăşească faza de document, înfăţişează nu numai topografia, ci îşi aruncă ochii şi sprecer,

caligrafiind şi clăbuciinorilor, cum putemconstata într-un peisajcu Cozia.

Şi totuşi, cu ochi de peisagistautentic, decis săconsemneze pe hârtie numai „văzutul" şi nu şi „ştiutul", deci desenând direct în faţa motivului şi respectând cu destulă fidelitate elementeleacestuia, primul venit în principate, la Bucureşti, a fost Luigi Mayer. El îl însoţea în 1794, pe ambasadorulbritanic la Constantinopol şi, pe unde trecea, nota aspecte pitoreşti (peisaje cu figuri) pe care le-a publicat într-un album apărut la Londra în 1801. Tehnicasaeste prin excelenţă grafică, dar peste desena venit cu pensula acuarelistului sporea sugera culoarea locală. Un oarecare W. Watts a transpus aceste acuarele în gravură. Avem mai multe asemenea gravuri înfăţişând vederi din Curtea de Argeş (mănăstirea cu biserica episcopală în aspectul ei iniţial, anterior refacerilor lui Le Comte de Nouy) şi din Bucureşti, de aici fiind foarte cunoscută prin frecventele reproduceri din ultimii ani fiind aceea în care apar curtea domnească cu biserica Mihai Vodă la orizont, iar în prim-plan Dâmboviţa, un pod de lemn peste ea şi o moară de apăcu roata în mişcare, nelipsind din peisaj nici animaţia de rigoare: un echipaj trecând podul şi femei spălând rufe.

Lui Luigi Mayer îi urmează în primele decenii ale secolului al XIX-lea o mulţime de desenatori şi gravori fără o valoare deosebită, dar care ne lasă vederi edificatoare ale ţinutului din preajma Dunării.

Virtuţile litografiei recent inventate şi intrate în competiţie cu alte tehnici câştigă rapid teren. Şi străinilor, în special francezi, care călătoresc în principatele române în prima jumătate a secolului al XIX-lea, le revine meritul de a fi fixat pe piatra litografică aspecte pitoreşti, vedute, tipuri şi moravuri din acea vreme, contribuind astfel la răspândirea unor cunoştinţe despre români, într-un moment când trezirea conştiinţei naţionale şi lupta pentru drepturi sociale şi pentru independenţă începuse să ia amploare.

Menţionăm astfel trecerea prin Bucureşti în 1819, a lui Louis Dupré (1789–1837) de la care ne-au rămas interesante portrete în costume de epocă ale unor boieri şi boieroaice (albumul *Voyage à Athènes et à*

LOUIS DUPRÉ, *Domniţa Elena Suţu*

Constantinopol). În persoana lui Louis Dupré avem, în sfârşit, de-a face cu un artist de talie, fost elev al lui David şi pictor de curte al lui Jérôme Bonaparte. Cum se poate vedea din portretele ce-i înfăţişează pe *Mihai Suţu* şi pe *Domniţa Elena*, Dupré este un artist experimentat în compoziţia scenelor, în tratarea fundalurilor într-o viziune uşor scenografică şi în atitudinea camteatrală a personajelor.

Desene exacte pe o tematică bogată – cuprinzând aspecte de ceremonie, scene de interior *(O seară la domnul Moldovei) Schimbarea ostaşilor la poştă* obiceiuri *(Copii cu steaua)* şi mai ales aspecte din Bucureşti, printre altele *Turnul Colţei*, *Hanul lui Manuc*, *O stradă în Bucureşti* – ne-a lăsat şi Charles Doussault împreună cu un alt francez, Michel Bouquet (1807–1888). Doussault figurează într-un album datorat lui Billecocq, consulul francez la Bucureşti, şi cunoscut sub numele de *Moldovalaque*, care apărea chiar în timpul Revoluţiei de la 1848.

Cu un ochi ager, cu o mână sprintenă, Bouquet surprinde şi fixează aspecte esenţiale din viaţa românilor la 1840 (acest an este anul când călătoreşte

TH. VALÉRIO,
Ciobanromân din Şistrovăţ

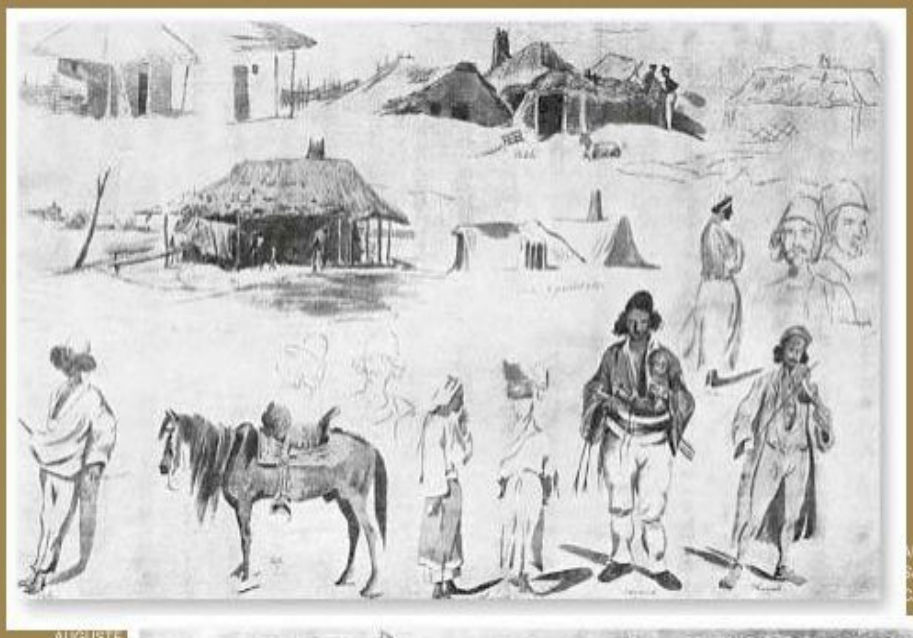
la Bucureştişi la Iaşi, la Câmpulungşi la Sinaia, la Neamţşi la Giurgiu), pretutindeni încercând să îmbine, în desenele sale, exactitatea detaliului arhitectonic cu poezia unui ceragitat, străbătut de nori.

Dar însemnările cele mai preţioase, atât sub aspect documentar, cât şi artistic, le datorăm lui Auguste Raffet (1804–1860), artist care călătoreşte în principate în 1837, însoţindu-l pe prinţul rus Demidoff, în vestitul său *Voyage dans la Russie meridionale et la Crimée par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie*. Raffet este un virtuoz, schiţele, crochiurile în creion şi cărbune pe care le aşterne cu repeziciune în carnetul său permiţându-ne să vedem în el un observator spontan, fără prejudecata lucrului terminat în atelier, fără clişee preconcepute. El notează tot ce vede respingând deea unei selecţii şi ierarhizări a motivelor şi tratând cu acelaşi interes, fără nici o grijă pentru compoziţie, pe aceeaşi foaie de caiet, soldaţi şi ţărani, călăreţi şi ţigani, care cu boi şi case ţărăneşti, biserici şi ţărănci torcând, turci în şalvari şi prelaţi, cai şi bordeie. Rareori se încheagă pe pagină o compoziţie coerentă – un *Târg* o *Horă*, o *Vedere a Iaşului* sau o *Trecere a râului Buzău* –, vervacu care redă în aceste cazuri scenele cu mulţimi, agitaţia, tumultul, dinamismul mişcărilor nefiind egalată de nici unul dintre artiştii menţionaţi.

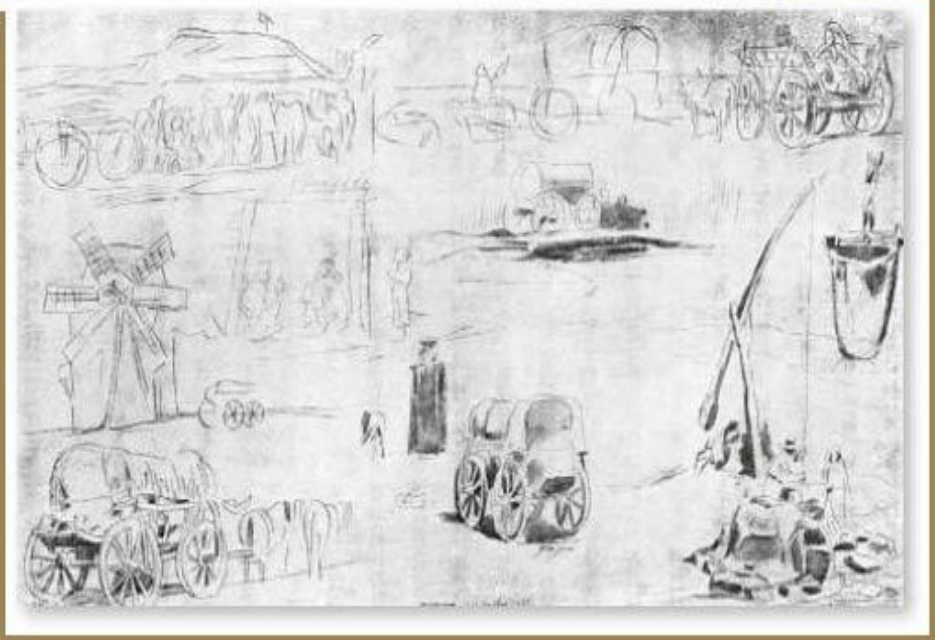
Pe linia lui Raffet a mai acţionat o arecum şi Théodore Valério (1819–1879), important sub aspect documentar şi pentru faptul că, spre deosebire de alţii, el călătoreşte şi în Transilvania unde fixează în acuarelă tipuri de ţărani de o frumuseţe fabuloasă, cum sunt cei din zona Oradiei, cu pălării de un format aparte.

Ultimul în ordine cronologică dintre artiştii francezi care ne vizitează cu creionul în mână, notând cam tot ce-i cade interesant sub ochi, de la monumente de arhitectură, la scene de bâlci şi de la

TH. VALÉRIO,
Român din împrejurimile Oradiei



AUGUSTE RAFFET,
Schițe din schela Cladoveiși Cemeți



AUGUSTE RAFFET,
Schițe

GH. PANAITEANU-BARDASARE
Bătălia moldovenilor cu cavaleri teutoni

bordeiela tipuri de ţărani, negustori, surugii etc., a fost Auguste Lancelot (1822–1894), autorul unui volum *De Paris à Bucarest*

În sfârşit, unii străini ca J. Müller, K.F. Hoffmann, Rey au transpus în litografie desenele unor artişti români. Ei sunt cei pe carei-a chemat Asachi pentru a le da sarcini precise în opera sa generoasă de propagandă patriotică. Un moment de manifestare intensă şi diversă a litografiei este legat, în Moldova, de activitatea cultural-educativă a lui Gh. Asachi, ctitorul unor instituţii de învăţământ, inclusiv artistic, şi al unor publicaţii periodice. Pentru a răspunde sarcinilor pe care şi le impune – aceleade a face educaţie patriotică şi cetăţenească a contemporanilor – Asachi se înconjoară de o pleiadă de artişti – desenatori şi litografi – pe care-i antrenează în zugrăvirea unor portrete de voievozi şi a unor scene istorice oglindind lupta românilor pentru independenţă.

Un rol asemănător cu cel al lui Asachi l-a avut, în Transilvania, Zaharia Carcalechi care a publicat la Buda mai multe volume ilustrate, inclusiv un almanah oficial, scos la 1837, cu contribuţia unor pictori precum Chladek şi Lecca, artişti cares-au ilustrat deopotrivă în genul portretistic şi în cel al reconstituirilor istorice cu rost educativ. Atât cei doi, cât şi confraţii lor de generaţie M. Lapaty, Petre Mateescu, Ion Negulici, Ioan Costande folosesc litografia în general, pentru virtuţile ei propagandistice datorate multiplicării, fără a-i specula până de ajunse efectele tehnice care-i sporesc forţa de expresie artistică.

Fără a atinge vreodată popularitatea şi frecvenţa litografiei, printre tehnicile gravurii se afirmă şi cea în metal, cu dălţiţa *(pointe sèche)* sau în *aquaforte* În prima variantă gravurile sunt executate în oţel întâlnim încă din anii 1845–1846 în revista lui Asachi *Icoana lumii*. Apoi, în ambele tehnici, lucrează cu mult succes, acordând aspectului artistic importanţa pe care ştiuse-o arăta şi în pictură, Theodor Aman, autorul unor gravuri ce pot sta alături de exemplarele bune ale genului pe plan universal. Ca subiecte, Aman le reia de obicei pe cele din pictură. Figura lui *Tudor Vladimirescu*, de pildă, este transpusă din ulei în gravură fără nici o modificare, *La joc ul de cărţi* redă atmosfera de petrecere cu care ne-am întâlnit, de asemenea, în uleiuri. Numai subiectele cu ţărani distonează cu atmosfera idilică din picturi, aducând o notă gravă cu substrat social (*Adunaţi la mămăligă*, *Ţăranu cu căciula în mână* ş.a.). Ca şi Aman, dintre pictorii academişti abordează gravura în metal şi ieşeanu Stahi.

THEODOR AMAN,
Jocul de cărți

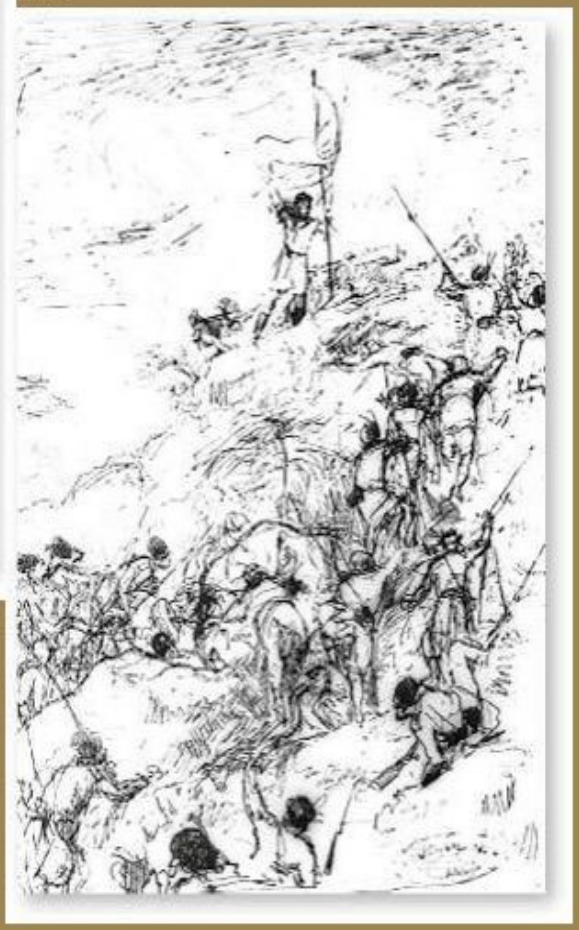
Calităţi excepţionale de grafician, respectiv de desenator, a manifestat Nicolae Grigorescu. El nu-şi propune să realizeze opere de grafică de sine stătătoare, dar, în vederea tablourilor, execută numeroase studii şi schiţe în care se dovedeşte un adevărat virtuoz al creionului, cărbunelui, creteişi estompei, cu care surprinde atitudini şi mişcare, cadru şi atmosferă cu o capacitate de sugestie remarcabilă. S-a întrecut pe sine mai ales în timpul campaniei din Bulgaria când lipsa condiţiilor necesare exercitării picturii l-a constrâns să recurgă la uneltele desenatorului. Un desenator spontan şi rapid care, neavând răgaz ultimpurilor de pace, se străduieşte şi reuşeşte să surprindă iureşul bătăliilor de la Smârdan şi Rahova, vânzolealatrecerii Dunării la Corabia şi chiar momentul explozieiunui obuz în preajmaunui călăreţ. Pictorul va folosi multe din aceste notaţii când se aşterne pe lucru la compoziţiile în ulei executate după război. Numai şarjele în care îşi fixează tot în creion, prietenii, exagerându-le caricatural însuşirile fizice, sprepildă imensul nas al lui N. Bassarabescu, au cadestinaţie rolul auxiliar al studiilor şi schiţelorobişnuite. Dar nici aceste şarje nu se constituiau în opere cu o finalitate determinată, ele rămânând simple glume între prieteni, gen practicat de artişti din toate timpurile, la noi cel mai asiduu amuzându-se astfel Jean Al. Steriadi.

După Grigorescu, normal este să ne vedem în ce raporturi se află cu grafica celălalt mare clasical picturii din secolul al XIX-lea – Ion Andreescu. În ciuda faptului că profesează ani în şir la catedra de desen a Seminarului din Buzău, Andreescu nu a fost un desenator abil. Un caiet cu schiţe rămas de la el ni-l arată mai degrabă stângaci, migălind îndelung şi uneori obosind hârtia prin reveniri, prin urmare, prin îngroşările contururilor.

Rezervele în aprecierea ca desenator dacă raportările se fac la Grigorescu sunt şi în ce îl priveşte pe celălalt mare clasical picturii româneşti – Luchian. Principalul exegetal acestuia, Theodor Enescu, aremotive să constate ca şi O.W. Cisek înaintea lui, că „Luchian n-a avut ceea ce se cheamă abilitate"[384]. Şi totuşi, unul dintre momentele de impetuos avântal graficii româneşti sub multiple aspecte (avem în vedere momentul 1900) îl are unde vala origini pe Luchian.

La început Manet, apoi Degas, Van Gogh, Toulouse Lautrec, Gauguin şi întregul grup Nabi, apoi Whistler îl interesează şi-l preocupă, sub influenţa acestora adoptând şi el cultul pentru linie, pentru figura feminină, pentru motivele vegetale în deosebi florale. Va demonstra aceste preferinţe mai ales după ce se va întoarce definitiv în ţară (1892). Excepţionale calităţi de desen prezintă, printre altele, schiţele pentru panourile decorative destinate casei Victor Antonescu şi celepentru Palatul Funcţionarilor Publici. Celecinci compoziţii, având în centru femeicu coafuri savante redate într-un decor floral,

THEODORAMAN,
Țăran cu căciula în mână



THEODORAMAN,
Lupta de la Plevna

NICOLAE GRIGORESCU,
Flăcău din Bacău

evocă pregnant viziunea Art Nouveau prin ductul sinuos al liniei, prin volutele capricioase descrise de aceasta, prin caracterul sintetic şi totodată prin luxurianţa detaliilor.

Luchian este unul dintre primii artişti cu merite şi în grafica de carte şi publicitară ce se înfiripă acum. Avem în vedere desenele ce ilustrează coperta revistei *Ileana*, ca şi vignetele şi frontispiciile din interiorul acestei reviste, desenate în acelaşi spirit Art Nouveau de către ceilalţi membri ai societăţii Ileana (Vermont, Artachino, Ludovic Basarab, Kimon Loghi). Portretul de fată cu flori în păr şi cu o bentiţă pe frunte de pe coperta primului număr al amintitei reviste face oricum parte din aceeaşi familie a tipurilor feminine de sugestie Belle Epoque ce apar şi în panourile decorative tanguroase, dulcorate, manieriste.

Ca un adevărat artist de tip Art Nouveau, Luchian abordează şi afişul. Astfel, în 1898, el execută împreună cu Artachino afişul litografiat în verde şi în roşu al expoziţiei internaţionale a societăţii Ileana, pentru care editează şi un catalog în română şi franceză.

În afară de *Ileana* abordează în cheie Sezession-Art Nouveau grafica de carte şi revista *Literatură şi artă română* a lui Nicolae Petraşcu căreia i se decerna de către juriul Expoziţiei Universale de la Paris, din 1900, o medalie de aur cao dreaptă răsplată pentru nivelul prezentării grafice. Amintim că, începând de la apariţia ei, în 1896, revista avea pe copertă un desen sugestiv reprezentând o căţuie tip urnă, de formă neoclasică, dar din care se înalţă nişte flăcări stilizate în curbilinii ce trimit în dubitabil la grafica de tip Sezession.

NICOLAE GRIGORESCU,
Bărbat costumat

NICOLAEGRIGORESCU
Călăreț turc

NICOLAEGRIGORESCU
Atac de infanterie

LUDOVIC BASARAB
Frontispiciu la revista Ileana

Pătrunderea graficii de tip Sezession-Art Nouveau în România este însoţită şi de opţiunile teoretice în acest sens ale unor oameni de cultură care vin în contact cu estetica prerafaelitismului englez promovată de Ruskin, cu reviste ca *Der Kunstwart*, *Simplicissimus* ş.a.

Aşa se face că un Sextil Puşcariu, filolog, dar cu orizonturi largi şi în câmpul culturii în general, subscrie la ideea lui K. Huysmans care declara că „mai mult talent găseşti într-un afiş de Chéret decât în majoritatea tablourilor expuse la salon" [385].

Revistele se aliniază una după alta la asemenea păreri şi stilul dominant al ilustraţiilor cu care sunt împodobite este sugerat în mod tot mai decisiv de Sezessionismul. Un exemplu pregnant, după *Ileana* şi *Literatură şi artă română* (inaugurate în ultimii ani ai secolului XIX) îl reprezintă, începând din 1902, revista *Luceafărul*, apărută mai întâi la Budapesta, apoi la Sibiu.

De la reviste, ilustraţia de tip *1900* se extinde şi asupra unor volume de poezie şi de proză. Cecilia Cuţescu Storck poate fi menţionată, de pildă, cu ilustraţii la volumul de poezii al lui Theodor Cornel *Mentalia* (1908), iar Kimon Loghi cu ilustraţii la poeziile lui Dimitrie Anghel.

Momentului 1900 îi aparţin şi câteva lucrări de grafică semnate de Pallady şi redevabile sensibilităţii simboliste. *Torcătoarele* (acuarelă şi creioane colorate) şi *Ofelia* (tuş şi laviu) sunt asemenea lucrări fantaste şi stranii, deosebite radical de grafica de mai târziu a celebrului Pallady.

Pictorul român care se încadrează şi ca grafician în curentul „Artei 1900" este însă Apcar Baltazar, care, în ciuda morţii sale timpurii, a reuşit să se afirme într-o multitudine de genuri şi tehnici. Încă din vremea studenţiei, el ne uimeşte cu studiile sale de nud („academiile"), majoritatea în cărbune, precise, excelente, savante ca şi în capetele de expresie, ca şi cu portretele, unele în peniţă, împrumutând efecte de acvaforte, executate în manieră realist-tradiţionalistă, cu modelarea în clarobscura volumelor. Foarte abil se dovedeşte şi în mânuirea laviului unde demonstrează spontaneitate, prospeţime a impresiei, fantezie, dezinvoltură şi totodată multă precizie în definirea formelor, în redarea gesturilor, mişcării personajelor. Este aceasta, aşa în pictură, dar o latură a activităţii sale de grafician. Prin cealaltă latură, el gravitează de bună seamă în sfera „Artei 1900". În afară de numeroasele proiecte de artă decorativă care solicită deopotrivă imaginaţia de artist decorator şi

APCAR BALTAZAR,
Alb-împărat

talentul de grafician, el a executat numeroase schiţe de costum, ilustraţii de carte, coperte, proiecte de afiş, din păcate trebuind să precizăm că şi aceste lucrări au rămas în majoritate tot în faza de proiect.

Un capitol important din opera lui Baltazar îl constituie ilustraţia de carte şi prezentarea grafică a cărţii în general – preocupare, cum ştim, de prim ordin pentru artistul de tip Sezession-Art Nouveau.

Ca ilustrator de carte, Baltazar a debutat încă de pe băncile Şcolii de Belle Arte, cu ilustraţii pentru un volum de Coşbuc. Acestea nu sunt cunoscute astăzi; nu ştim să existe un volum al poetului ilustrat de Baltazar, dar cu siguranţă la acea dată, în 1902, ilustraţiile făcute de acesta şi trimise lui Coşbuc trebuie să fi fost executate în stilul realismului tradiţional. Şi ilustraţiile pentru singurul volum de autor tipărit, cunoscut astăzi, şi anume *Ce adîntâi dureri* al lui Emil Gârleanu, tot în acest stil sunt concepute. Cu totul altfel stau însă lucrurile cu ilustraţiile semnate de Baltazar în revista *Convorbiri critice* a lui Mihalache Dragomirescu. Aici el face un semnificativ pas pe linia modernizării expresiei, în comparaţie cu ilustraţiile la volumul lui Gârleanu. Chiar când ia ca motiv o casă ţărănească de tipul celor din zona dealurilor, pictate frecvent de Grigorescu, cu pridvor înălţat deasupra pivniţei cu gârlici, modul de tratare împrumută procedee ce diferă fundamental de cele tradiţionale. Cultul liniei pentru frumuseţea ei în sine îşi spune cuvântul în arabescuri horilor şi al copacilor, în contrastul net dintre lumina redată de albul hârtiei şi umbrele sugerate printr-o fină reţea de liniuţe ce şerpuiesc paralel, creând un puternic efect decorativ.

Baltazar îşi dezvăluie calităţile de grafician înscris pe linia „Artei 1900" şi în domeniul copertelor pentru cărţi, reviste şi calendare şi mai ales în cel al afişului.

Dacă Alexandru Busuioceanu exagerează evident când consideră că picturile lui Baltazar, „din ultimii săi doi-trei ani ajung a fi imitaţii, mai cu seamă după Toulouse-Lautrec" (1986), nu este deloc exagerat să afirmăm că, deseori, în concepere a copertelor şi afişelor, artistul francez s-a impus ca un model autoritar pentru tânărul grafician român. Acesta din urmă preia de la cel dintâi mai ales procedeul de a plasa

APCAR BALTAZAR, *Afiş*

APCAR BALTAZAR, *Proiect de calendar*

APCAR BALTAZAR. *Proiect de timbru*

imaginea desenată excentric în câmpul paginii pentru a rezerva astfel un spaţiu destinat textului. Aşa procedează, printre altele, în afişul reclamă pentru ziarul *Viitorul*, în coperte pentru *Calendarul tipografiei* din 1904 şi pentru o revistă nenumită (proiect neterminat, păstrat în două variante) şi în două afişe pentru Expoziţia Societăţii Agrare.

La alcătuirea capitolului graficii româneşti din primele decenii ale secolului al XX-lea contribuţia cea mai substanţială o au, cum vedem, tot pictorii. Cu o excepţie notabilă: Gabriel Popescu (1866–1937). Acesta singur s-a dedicat aproape în exclusivitate gravurii, închegând nu numai o operă, dar contaminând şi pe mulţi confraţi de plăcerea de a realiza în alb-negru imagini în care fineţea liniei trădează adevărate culmi de virtuozitate. Ne întâlnim, de pildă, cu asemenea performanţe într-o compoziţie demnă, prin precizia detaliilor, prin fineţea liniilor, de un Piranesi, aceasta compoziţie redând *Luptade la Anghiari*, inspirată de desenul lui Rubens după pictura dispărută a lui Leonardo.

După studii temeinice urmate la Paris (la Academia Julian), întors în ţară, artistul a lucrat o vreme la Fabrica de Timbre, unde gravează în afară de mărci poştale, trei plachete reprezentând tot atâtea monumente istorice din ţară [387]. Ulterior, Gabriel Popescu a funcţionat un sfert de veac (până în 1934) la conducerea catedrei de gravură de la Şcoala de Belle Arte din Bucureşti. În mare, opera de gravor a acestui talentat desenator se împarte în două. O categorie mai puţin însemnată o formează gravurile originale. În majoritate portrete, cum este cel al lui *Paciurea* (coleg şi prieten), cel al *Mamei* cel al profesorului *Jean Paul Laurens* şi capetele de expresie sau figurile de ţărani, aceste gravuri ne dezvăluie un spirit pătrunzător şi lucid, dar care nu poate impresiona în mod deosebit sub aspectul meşteşugului. Abia în ceea de a doua categorie reprezentând interpretarea în gravură a unor opere de artă (sculpturi, picturi) ce aparţin marilor maeştri ai artei universale ni se relevă în toată splendoarea sa harul de excepţional gravoral artistului român. Ca şi în *Luptadela Anghiari* despre care am amintit, Gabriel Popescu ne dă echivalenţe grafice de o formidabilă precizie şi fineţe pentru opere cum sunt *Theseu părăsind pe Ariadna* (după un proiect de tapiserie de Fr. Ehrman), *Dansul* (după J.B. Carpeaux), *Iov* (după Léon Bonnat), *Plecarea voluntarilor* (după altorelief ul lui François Rude ce împodobeşte Arcul de triumf din Paris).

Unul dintre artiştii noştri clasici căruia o operă de grafician o surclasează poate pe cea de pictor este Ştefan Popescu fapt evidenţiat de albumul cu peste 200 desene ce i-a fost consacrat la centenarul naşterii.

Interesantă pentru artiştii din această generaţie este opera de grafician, proteică asemenea celei de pictor, a lui Gheorghe Petraşcu. Atât de decis, ca pictor, în favoarea culorii, considerată de el element primordial în raport cu desenul pus de artişti de tip Pallady la baza picturii, şi totuşi atât de îndrăgostit de desen, Petraşcu poate trece, datorită preocupărilor constante în domeniu, drept un grafician complet şi prodiguu. Pe tot parcursul activităţii creatoare pictura şi grafica merg la el paralel, se împletesc, se întretaie, se suprapun, se susţin reciproc, se completează. Carnetul de însemnări de schiţe îl întovărăşeşte pretutindeni, în natură şi în muzee. Şi nu numai în anii tineri,

când desenează la National Gallery din Londra, la München, la Viena şi la Budapesta, interpretări libere după maeştrii şi târziu, de pildă în Spania, la Prado, în 1929, „citirea" operelor clasice care-l interesează înţelegând-o a face într-un mod activ, cu creionul în mână, „conspectând" cum ne putem exprima aşa. Tocmai astfel de „conspecte" sunt *Prinţul Baltazar Carlos în costum de vânătoare* de Velázquez, *Fata cu ulciorul* de Goya, *Danae* de Tiţian şi altele.

O caracteristică pregnantă a graficianului Petraşcu este tendinţa spre un *mixtum compositum* de tehnici, un fel de eclectism profesat cu consecvenţă şi care constă în folosirea combinată a mai multor procedee grafice în aceeaşi lucrare: creion şi cretă albă pe suport colorat, creion şi laviu, tuş şi acuarelă, *aqua forte*, *aquatinta* şi acuarelă pastel şi acuarelă etc.

La un moment dat, Petraşcu s-a orientat şi spre gravură – *aqua forte* şi *aquatinta*. În 1918, a făcut primele încercări, iniţiat fiind în tainele acestei tehnici de colegul său Apolit Strâmbulescu. A abandonat apoi această îndeletnicire şi a revenit la ea, cu o pasiune sporită, abia în anii 1930.

Desenator prodigios a fost şi Palladi. În felul lor, nişte crochiuri fugare, desenele lui sunt un echivalent al *Jurnalului* scris, ţinut cu regularitate. De altfel, multe desene sunt însoţite de însemnări cu caracter biografic care conţin confesiuni, uneleamare, mai rar efuziuni prieteneşti şi nu rareori ironii şi observaţii maliţioase. Creionate rapid, atinse adesea de o tentă de culoare, multe desene reprezintă portrete, chipurile unor cunoscuţi oameni de cultură, confraţi de breaslă sau prieteni apropiaţi şi rude. Menţionăm din această galerie artişti şi literaţi francezi şi români ca *Max Jacob*, *Picasso*, *Jean Giraudoux*, *Léon Paul Fargue*, *Jean Al. Steriadi*, *Victor Eftimiu*, *George Oprescu*, *Eustaţiu Stoenescu*, colecţionarii *Zambaccian* şi *Lazăr Munteanu*, pe unii dintre aceştia redându-i în manieră de şarjă amicală vecină cu caricatura, adăugând la desen şi un comentariu ce se vrea inteligent. Exemple: „Totul e fum" (text pentru portretul lui V. Eftimiu fumând), „Paşnică ipsă de griji" (text la portretul lui Steriadi, aluzie la lenea şi hedonismul acestuia), „Viaţa în bleu" (comentariu la un bărbat cu ochelari albaştri), „Cappătrat" (text la un portret geometrizat). Texte cu înţeles alegoric foloseşte şi pentru denumirea unor desene reprezentând compoziţii sau peisaje. De exemplu, „Gemenii" pentru doi copaci sau „Epave" pentru bătrâni.

Mai puţin cunoscute sunt cele unsprezece gravuri de Palladi semnalate de Petre Oprea. Ele reprezintă

GH. PETRAŞCU
Hanul Covaci din Sighişoara

TH. PALLADY, *Vasile Cantacuzino*

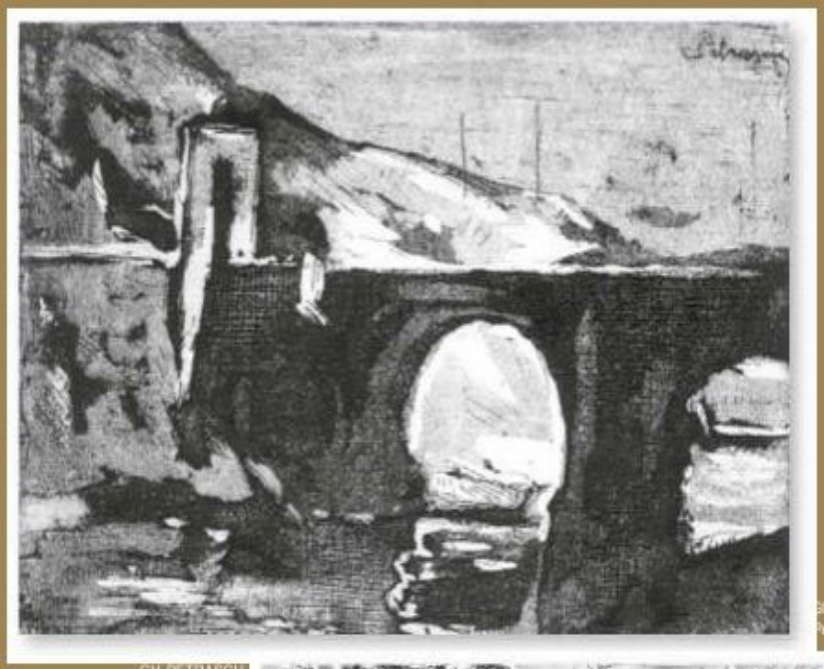
TH. PALLADY, *Bărbat la masă*

transpuneri uşor interpretate ale unor tablouri (probabil ale celor expuse în 1924 la Paris – cum presupune autorul citat) reprezentând toate femei – majoritatea nude (*Nud la malul mării*, *Femeie ştergându-şi picioare*, *Femeia în fotoliu*, *Pe gânduri*, *În contemplarea unei pălării* etc.).

În afară de cele unsprezece gravuri trase în două, trei exemplare, cu cerneală neagră sau sepia, pe planşe separate, unele din ele, semnate pe placa de gravat şi imprimate de cei în versat, altele semnate după imprimare, Palladya executat şi o gravură destinată să ilustreze volumul de poezii *Les fleurs du mal* al lui Baudelaire.

Cu unele realizări în gravură se poate mândri Al. Steriadi. Având certă vocaţie pentru desen şi preocupându-se de însuşirea diferitelor tehnici în materie încă din anii petrecuţi la studii în capitala Bavariei, Steriadi are, în promovarea graficii în România, un rol ce-l depăşeşte pe acela al unui simplu practicant. Funcţia sa de promotor se împleteşte în separabil cu cea de muzeograf, calitate în care participă la organizarea la Muzeul Toma Stelian a mai multor expoziţii de grafică menite să ridice prestigiul acestei arte în ochii publicului românesc. Menţionăm dintre manifestările cu acest mesaj „Desenul francez în secolele al XIX-lea şi al XX-lea" (1930), „Desenul italian în secolele XVI–XIX" (1932), „Desenul şi gravura englezăn secolele XVIII–XX" (1935), „Portretul francez în desen şi gravură în secolele XVI–XIX", precum şi „Gravura şi cartea ilustrată germană în secolele XV–XVI".

Un impact şi mai puternic decât expoziţiile amintite în formarea unor graficieni, dar şi a unui public românesc în stare să guste, să aprecieze şi să colecţioneze gravuri şi grafică în general a avut înfiinţarea de către Steriadi, ajutat de doi pasionaţi amatori de gravură (dr. Ioan Cantacuzino şi H. Fischer-Galaţi), a societăţii Graphica în 1916. Cu excepţia perioadei războiului, Graphica a avut o activitate notabilă în organizarea unor expoziţii de gravură precum cea a pictorului Horaţiu Dumitriu (1923) şi ei i se datorează revigorarea unor tehnici ce păreau a fi uitate şi părăsite de artiştii noştri de prim rang. Steriadi se impune cu autoritate în practicarea litografiei, pentru meritele sale în acest domeniu devenind, după război (în 1951), titularul Catedrei de litografie în



GH.PETRAȘCU
Peisaj din Spania

GH.PETRAȘCU
Vara la Târgoviște

TH. PALLADY, *Sebilou*

CAMIL RESSU, *Gheorghe Petrașcu*

Institutul de Artă Nicolae Grigorescu din București. Cu puține excepții (menționăm dintre realizările de vârf *Fetița la pian*), litografiile executate de el sunt portrete ale unor oameni de cultură adesea prieteni ai săi (D. Ghiață, G. Oprescu, Al. Macedonski, Șt. Luchian, Al. Vlahuță) sau capete de expresie (portrete de evrei sau de turci).

Tehnica grafică mult frecventată de Steriadi, care i-a fost cel mai la îndemână, practicând-o ca un adevărat „nebun de desen", ca un împătimit, cu o pasiune irepresibilă, a fost desenul. Inspirat oarecum de Grigorescu, cel din campania de la 1877 din Bulgaria, Steriadi nu se desparte de carnetele de crochiuri pe care le umple rând pe rând cu adevărate „instantanee" cel mai adesea umoristice, ironice sau autoironice. Senzual, hedonist, pus pe șagă, s-a autoportretizat în situații imaginare de derizorii: cabalerină, cadirijor, cagimnastla paralele, capatinator, cagreccu fustanelă, caghitaristetc., etc. În această notă de persiflare desenându-și pe unii dintre prieteni (Pallady, Iser, Oprescu) prezenți în șarje amicale, spontane, spirituale, pline de haz.

O notă aparte merită portretele, două sprezece la număr, executate de Steriadi pentru ilustrarea culegerii muzicale *Poeții armoniei* alcătuite de muzicologul Emanoil Ciomac. Melomanel însuși și familiarizat cu opera celor doisprezece compozitori, Steriadi concepe portretele respective în nota care caracterizează opera fiecăruia.

Drept un mare desenator trece în arta românească și Camil Ressu. Viziunea sa apropiată de cea a academismului are ca punct de sprijin ființa umană și în special hudul de femeie în redarea căruia pictorul se dovedește un observator atent nu atât la detalii, cât la esență. Cu simțul monumentalului, al structurilor solide, el respinge jocul sprințaral impresionismului și înțelege să construiască forma cu ajutorul unor contururi viguroase ce sugerează plasticitatea volumelor. Adecvarea la motiv ne apare astfel fără cusur, căcilinia cu ductul ei precis, sintetizator redă forma și mișcarea deopotrivă cu o forță de sugestie remarcabilă. Stăpân pe meșteșug în practicarea căruia atât ochiul, cât și mâna acționează fără repros, Ressu a putut aborda cu succes șarja amicală și caricatura. În primul caz, obiectul interesului îl constituie prietenii

săi – Pallady, Iser, Petraşcu, Baltazar, Bogdan-Piteşti, Minulescu – i-au oferit fiecare, prin ce avea caracteristic, prilejuri de a-şi etala posibilităţile de invenţie în mânuirea unor limbaje grafice cât mai adecvate pentru punerea în evidenţă a esenţialului.

În al doilea caz, ca autor de caricaturi, Ressu se manifestă pe tărâmul graficii cu conţinut politic, prin colaborarea la ziarele şi revistele timpului. Avem în vedere perioada imediat următoare întoarcerii în ţară de la studii (septembrie 1907). Debutul în domeniul caricaturii politice şi l-a făcut, se pare, la săptămânalul umoristic şi satiric *Furnica*, extinzându-şi apoi câmpul de acţiune şi la alte ziare ca *Viitorul*, pentru care execută şi afişe publicitare, ca *Adevărul*, *Facla*, *Acţiunea* şi altele.

Experienţa sa în domeniu avea să-i servească în sensul exersării capacităţii de sintetizare a liniei, dar şi de sesizare a unor particularităţi care, prin exagerare, dobândeau o forţă de expresie bogată în

CAMIL RESSU,
Theodor Pallady

CAMIL RESSU,
Lucia Dem Bălăcescu

CAMIL RESSU
Ţărănci

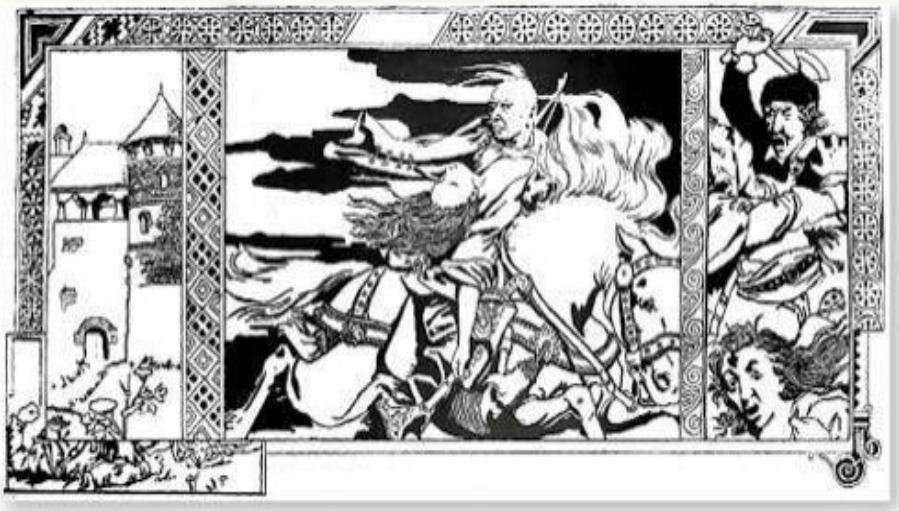
JEAN AL. STERIADI. *Portretul sculptorului Fr. Storck*

JEAN AL. STERIADI. *Portretul pictorului Eustaţiu Stoenescu*

semnificaţii ce depăşesc cadrul fizic, afectându-le pe cel moral. Tot prin intermediul caricaturii politice, Ressu îşi exprima opţiunile de militant socialist, în numele idealului de dreptate socială şi de progres, el luând atitudine netă împotriva abuzurilor atât de violent ieşite la lumină în cursul şi în urma răscoalelor ţărăneşti din 1907.

Caricatura politică făcuse câţiva paşi timizi încă din secolul anterior. Printre alţii, un rol de pionier avusese Constantin Jiquidi (1865–1899). Caricaturile lui politice şi de moravuri executate în creion înviorat cu acuarelă şi apărute în foile umoristice ale vremii (*Revista nouă*, *Bobârnacul*) sunt însă rudimentare cam ijloace de expresie şi capoantă. La un nivel tot aşa de scăzut din punct de vedere artistic, dar important sub aspect documentar ca activitate de pionierat se situează şi colaborarea lui Hipolit Dembitzki cu caricaturi antidinastice la revista *Ghimpele*. Mai interesante sunt stampele desenate şi litografiate

ŞTEFAN DIMITRESCU. *Semănătorul*



D. STOICA,
Frontispiciu

JEAN AL.
STERIADI,
Autoportret

IOSIFISER,
Autoportret

IOSIFISER, *1 Mai*

IOSIFISER, *Viţelul de aur*

de acest graficiande origine polonezărefugiat în România petemaRăzboiului de Independenţă de la 1877 saucu tematică istorico-patriotică.

A trebuit de aceeasă aşteptăm secolul XX pentru canivelul graficii satirice şi al caricaturii să crească până la cota la carevirulenţa critică a protestului social să întâlnească arta. Faptce s-a petrecut tocmai în jurul momentului tragic al răscoalelor din 1907. De astădată, în afară de Ressu, cei care se implică drept acuzatori în procesul crimei sunt personalităţi artistice de renumele lui Luchian, Şirato, Iser, Tonitza, Murnu, Mantu. Unii răspund imediat la evenimente, cum o face Luchian în desenul *Anul 1907* sau în acuarela *Episod din anul 1907*, Şirato în *Flacăra adevărului*, în *O lecţie de anatomie politico-ţărănească*, în *Chestia ţărănească*, în *Politica la sate* şi în alte asemenea caricaturi publicate, majoritatea, în revista lui G. Ranetti *Furnica*, cum o face Ary Murnu, în caricatura *Rezolvarea problemei ţărăneşti* sau Nicolae Mantu (1871–1957) în *Răscoalele ţărăneşti*. Alţii, ca Tonitza, Iser, Ressu şi, din nou, Şirato au preluat de-acum stârnit de răscoale şi au comentat cu sarcasm în desene satirice şi caricaturi, tristul eveniment în cadrul mai larg al luptelor politice din anii următori. De o deosebită virulenţă critică, într-un limbaj artistic adecvat – laconic şi expresiv – sunt bunăoară desenele lui Iser: cel în fâţişând efigia regelui Carol I trasată în creion negru şi purtând pe frunte, ca un stigmat, cifra 1907, aplicată cu culoarea roşie a sângelui; desenul înfăţişând *Holera* sub chipul unei femei osteneli ve cu coasa în tr-un cimitir pe a lecărui cruci scrie 1907, şi având drept comentariu „Nu mai e nevoie de mine… mi-a luat-o Brătianu [ministrul de Interne din timpul răscoalelor] înainte". Şi Iser nu se limitează la tema răscoalei. Alte desene ale sale înfierează aspecte ale problemei ţărăneşti în ansamblu, ca şi monarhia, campania electorală, teroarea din armată etc.

Colaborarea lui Iser cu ilustraţii la publicaţiile vremii îşi are începutul încă din perioada studiilor liceale, când se primesc câteva desene la *Adevărul*. În timpul studiilor münchenez este admis apoi cu desene satirice la revistele germane *Jugend* şi *Simplicissimus* ceea ce presupune că a adoptat stilul acestora concis, sintetic, decorativ, „Cred deam sălbatic, după cum cred şi astăzi în desen" – avea să declare el mai târziu, fără

a omite să spună că momentul hotărâtor în formaţia sa a fost acela când a descoperit un album Toulouse Lautrec. În adevăr, a trebuit să aibă loc acest contact cu arta pictorului francez pentru ca desenului Iser să câştige în supleţe, în forţa de expresie a liniei, în eleganţa acesteia şi în relevarea esenţialului.

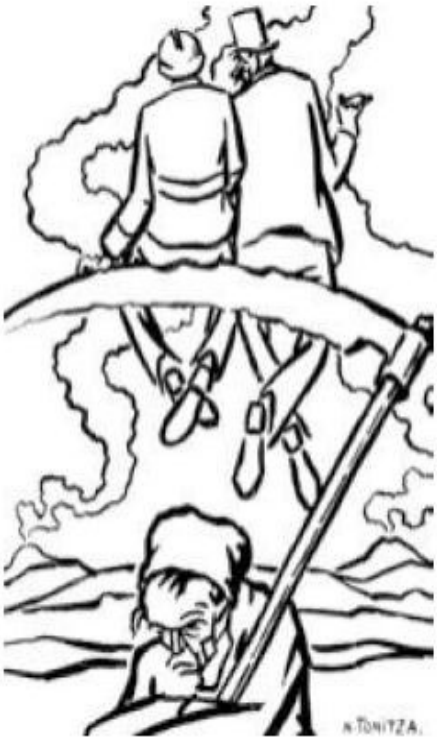
Primele colaborări după întoarcerea în ţară, în 1905, Iser le-a avut tot la *Adevărul* unde avea să-l înlocuiască pe Nicolae Mantu care ilustrase cu schiţe umoristice rubrica „Chestia zilei". În curând, desene începe să-i solicite şi alte publicaţii, precum *Belgia Orientului* şi *Furnica* lui Ranetti iar prin 1910, *Facla*, revistă de revendicări „categoric sociale", cum avea s-o aprecieze Tudor Arghezi – colaborator de bază, alături de N.D. Cocea, întemeietorul acestei reviste. *Facla* era organul „clasei muncitoare şi al acelora care i-au îmbrăţişat năzuinţele" după reconstituirea, în 1910, a Partidului Social-Democrat din România. Colaborând la *Facla* Iser s-a străduit şi a reuşit să dea un echivalent plastic de calitate la pamfletele semnate de Cocea şi de Arghezi. Ca şi aceştia prin cuvânt, Iser exprimă, prin linie, ironie şi sarcasm, revoltă şi dispreţ, imaginile create de el fiind acide, percutante, redate într-o notă stilistică expresionistă.

Dar nu toată grafica iseriană are ascuţiş satiric. La un moment dat, artistul realizează pentru revista *Flacăra* a lui C. Banu o serie de portrete de scriitori, actori, oameni de ştiinţă, artişti, pe care le va uni în 1913 într-un album cu 50 de *Figuri contemporane*, privite cu simpatie şi consideraţie pentru personalitatea acestora, punând-o în evidenţă cu aceeaşi economie de mijloace şi cu aceeaşi forţă de sugestie prezente în caricaturi.

De osebită combativă şi de curajoasă în ţintele pe care şi le fixează şi foarte subtil în alegerea mijloacelor (imagini sugestive redate cu un desen expresiv şi incisiv, redus adesea la conturarea formei) se arată Tonitza. Traiul de mizerie al păturilor sociale de jos, represiunea brutală a demonstraţiei tipografilor din 13 decembrie 1918, războiul şi aspectele din prizonierat, Revoluţia bolşevică din Octombrie, exploatarea capitalistă – iată doar câteva din temele sale predilecte.

Stabilindu-se la Bucureşti în 1919, Tonitza devine în curând familiar al boemei, prietenul literaţilor şi

NICOLAE TONITZA
Eşti orfană şi cerşeşti?



NICOLAE TONITZA,
– Şefule, se cutremură pământul.
– Fii pe pace, stăm pe teren sigur.

NICOLAE TONITZA, *Balanța nu mai minte!*

NICOLAE TONITZA, *Bolșevicul a fost achitat*

artiștilor și harnic colaborator al ziarelor și revistelor din capitală. Desenele și caricaturile lui, „adevărate documente ale vremii", publicate în presa de stânga (*Socialismul*, *Proletarul*, *Tineretul socialist*, *Flacăra*, *Hiena*, *Cuvântul liber*, *Lumea nouă*), excelează prin curajul mesajului (dată fiind cenzura), forța combativă a imaginii fiind augmentată tot de aura de virulență a textului ce însoțea desenul.

Cum constată Barbu Brezianu, „Aparent efemere, aceste diatribe grafice, întărite de «legende severe, aparținând scriitorului polemist Tonitza, sunt expresia unei firi generoase și sensibile a unui om răscolit și revoltat să vadă în juru-i copii, femei și bătrâni înfometați, iar pe de altă parte, îmbuibarea și huzurul noilor îmbogățiți, unită cu «tirania politicianismului farseur, trivial și lacom»"[388]. Compasiunea sa pentru „umiliți și obidiți" își găsește de fapt expresie într-o serie de desene în care se declară solidar cu cei îndurerați (*Lapatul bolnavului*, *Coadă la pâine*, *Interior*).

Toate aceste desene satirice au ca trăsătură comună concizia (adesea se rezumă doar la linia de contur). Când desenează doar de plăcere naturi moarte, peisaje sau țărănci cuțe, artistul devine foarte meticulos, stilul descriptiv al acestor desene în peniță afirmând latura lirică a personalității lui Tonitza.

În sfârșit, în relații strânse cu literații, era firesc să fie solicitat să le ilustreze cărțile. De aici, o bogată producție de coperte și ilustrații de carte în care își

NICOLAE TONITZA *Tătăroaică*

fructifică realedisponibilităţi pentru decorativism. Simpatiilesalepentru lumeacopilăriei, atestatede picturasa,îşi aflăexpresiesi în grafică,nu întâmplător ilustrândcarteapentrucopii a lui CezarPetrescu *Fram,ursulpolar*.

Avântul dobândit de graficamilitantă de tipul celei practicatede Iser, RessuTonitza înainteşi după Primul RăzboiMondialcapătăun nou impulsîn deceniile trei şi patruîn perspectivarăzboiuluiceseapropia şi a evoluţieispredictaturăşi fascismce începusă seconturezeameninţătorla orizontul politic al ţării. Mobilizaţi în jurul publicaţiilordestângarăspundla noilecomandamentetot pictorii şi uneorisculptorii, care,părăsindemporarpenelulsaudalta,le schimbă cu peniţasauaculdegravat.Mulţi dintre artiştii din Transilvaniao fac în mod curent. Idealurilelor politice şi artisticesunt foarteapropiatede celealeunor militanţi sociali,iar limbajul expresionistpe care-l vorbesc şi în picturăestecumnu sepoatemai adecvat prin incisivitateaşi puterealui desugestieşi de expri-

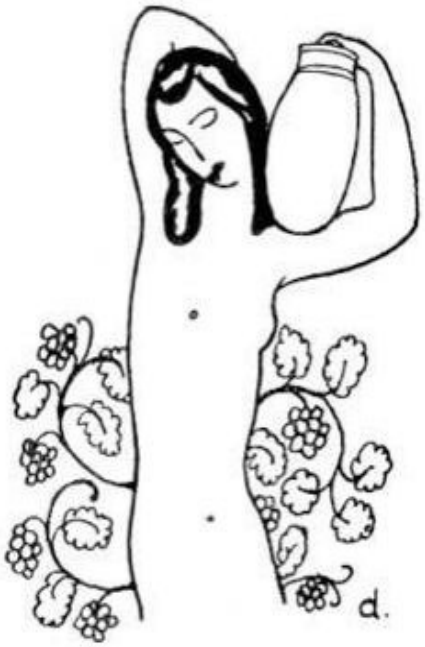
NICOLAETONITZA, *Ţărăncuţă*

mare.IstvánNagy,AurelPopp,Podlipny,Imre Nagy, HansEder,AurelCiupe,LeonAlex,ZoltánAndrassy suntceimai activipe acesteren.

Un cazcu totul excepţionalîl prezintăGezaVida care,ca participantla războiuldin Spania,internat apoiîntr-un lagărdin Franţa,a cunoscutnemijlocit experienţelelimită, lupta, solidaritatea,realizândo seriedegravurimonumentalepatetice,din carese degajăun puternic suflu de tragedieoptimistă *(Înmormântareatovarăşului,Sirena,Unitatea)*.

Au apelat,de asemenea,la virtuţile graficii pictori ca Gh. Labin,în gravurile *Sărăcia*(1935), *Pacifismul*(1935), *Constructori*(1935),ultima realizatăîn stil constructivist.Pictorii din avangardă,cum eraşi firesc,ştiind carele eracrezul,au abordatşi ei cu mijloacespecificeproblemelestringentealeactualităţii. Astfel,Maxysemnăîn 1925un deserintitulat *1 Mai*, tratatîn spirit cubist,în aceeaşiviziune,atâtel, câtşi Marcel Iancurealizândo mulţimedeportreteale unor oameni de cultură,portretecesease aseamănă cu schemeleunor mecanismemetalicetrasatecu rigla, cu compasul,cu echerul(*ArgheziBrâncuşi,Mayerhold* de Maxy, *Urmuz*, de Marcel Iancu). Victor Brauner înfieraşi el răulîn Dl. „*K*" şi în seriadedesene„Elogiul crimei" cu o nedisimulatăadresăantifascistă, iar Mattis-Teutsch trasa,după 1930, într-un limbaj constructivistdemareefectmonumental,proporţiile alungiteale *Omuluideplin*,ca „întruchiparea armoniilor societăţiiviitoare"(Z. Banner).

Darprincipaliicombatanţicu uneltelegraficiisunttotuşi graficieniidemeserie.AurelJiquidi(1896–1962) esteunul dintre ei. Gamamijloacelorlui de expresie estetot atât de variatăpe cât estede variat tonul; de la umorul bonom şi zeflemeauaprezente în caricaturiceveştejesc moravurile,până la mânia cruntădin desenelesatiricecareînfierează crima în masă,iată diapazonulsentimentelorce răzbatdin lucrări ca *Vrempace*(1935), *Aici au fostlegionarii* (1936), *„Dialecticainterioarăa naţionaliştilor"Ucenicii* (1935), *Viitorul şomer*,*Balanţanazistă*(1936) şi altele.Totodată,Jiquidi a surprinsşi aspectedin lupta proletariatului *(Internaţionala)*din aspiraţia lui spre cultură *(Lectura)*.Cât despremijloace,ele variazăde la desenulrealisttradiţional până la deformărileconstructivisteşi exagerărilecaricaturale.



ANASTASIE DEMIAN, *Nud*

ANASTASIE DEMIAN, *Maternitate*

De un interes deosebit sunt ilustraţiile lui Jiquidi la *Scrisoarea pierdută* de I.L. Caragiale.

Un alt grafician cu ţinută de artist militant este Aurel Mărculescu (1900–1947). El cultivă în special xilogravura şi gravura în linoleum. Colaborând la gazetele de stânga ca *Facla* şi *Chemarea*, ambele conduse de imbatabilul pamfletar N.D. Cocea, Aurel Mărculescu va contribui din plin la „acţiunea de ecarisaj socială iniţiată de aceste combative şi curajoase iarecu tradiţii progresiste"[389], cum s-a exprimat Saşa Pană. Până la război, el a zugrăvit scene din viaţa celor nevoiaşi, aspecte sordide ale mahalalei de altădată, cărora contrastul tranşant de negru-alb le conferă o notă de puternic dramatism. *Sacagiu într-un cartier mărginaş*, *Periferie*, *Văduvă*, *Uliţă*, *Miner*, *Cartier muncitoresc*, *Curte interioară*, *Ghetou* fac parte dintre acestea. O dată cu războiul, fiind deportat şi închis în lagăr, Aurel Mărculescu a cunoscut atrocităţi de tot felul pe care le gravează nu numai în inimă, ci şi în lemn, asemenea lui Vida, cu unelte improvizate, rezultatul fiind foi ca *Lagărul Savrani*, *După sârma ghimpată*, *Lagărul Vapniarka*, *Masacrul de la Râbniţa*, *Ultimul drum*, *Doftana*.

Dar Mărculescu şi Vida nu sunt singurii martori ai atrocităţilor petrecute dincolo de sârma ghimpată. Imagini din lagărele de concentrare şi din închisorile din aceiani ne-au mai lăsat şi Gheorghe Ceglocoff, Leon Alex, Ion Popescu-Negreni, Gy Szabo Béla, Eugen Drăguţescu, Viorel Huşi. Ultimii doi au profesat un desen puternic cu care au conturat forme masive, contorsionate în spirit suprarealist, la care ambii vor renunţa, primul când va ilustra mai târziu Biblia, iar al doilea ori de câte ori se va afirma ca acuarelist, tehnică în care, alături de Arnold, poate trece printre cei mai înzestraţi artişti ai generaţiei.

ANASTASIE DEMIAN, *În peţit*

HENRI CATARGI
La Rochelle

VASILE POPESCU
Sufragerie

AUREL POPP,
Industria capitalistă

AUREL
MĂRCULESCU,
Ghetou

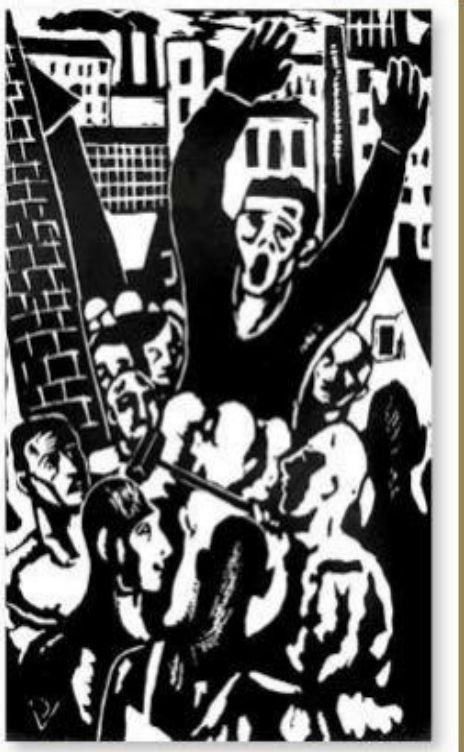
Vieţii grele a clasei proletare căreia îi aparţine prin origine şi profesie (a lucrat ca tipograf) i-a consacrat aproape întreaga sa activitate de desenator şi Nicolae Cristea (1908–1930). *Accident de muncă*, *Accident de mină*, *Echipa de noapte*, *Greva*, *Proletari*, *Hamali*, *Semănaţi şi semănţă nouă*, *Solidaritate* – iată titluri de desene publicate în ziarele de stânga (*Cuvântul liber*, *Stânga*, *Societatea de mâine*) cegrăiesc singure despre conţinutul lor, redatuneori în limbajul cuminte al graficii de gen, dar îmbrăcând alteori veşmântul metaforei şi forma lapidară monumentală ce aminteşte de afişul politic.

Din acelaşi grup de graficieni care colaborează cu regularitate la publicaţiile de stânga (gravurile lui apar în *Cuvântul liber*, *Bluze albastre*, *Veac nou*, *Manifest*) este Vasile Dobrian (1912–1999). Practicând cu predilecţie gravura în lemn şi linoleum, constrâns aşadar să-şi concentreze expresia, reducând la esenţial mesajul pentru a-l putea transmite doar prin apăsare pe cele două clapete ale albului şi negrului tranşant delimitate, Dobrian a creat unele dintre cele mai percutante imagini din grafica militantă românească. Ciclurile de gravuri realizate înainte de război („Din viaţa oraşului", „Patimi omeneşti", „Instantanee", „Ciclul morţii") amintesc, prin vigoare, patos

AUREL
MĂRCULESCU,
Manifestaţie

AUREL POPP,
Înmormântarea proletarului

VASILE DOBRIAN, Ilustrație grafică



VASILE DOBRIAN, Ilustrație grafică

H. MATTIS-TEUTSCH
Ilustraţie la Ideologia artei

şi tensiune dramatică, ca şi prin ţelul nobil vizat de artist, de marile figuri ale graficii europene din acel timp – Frans Masereel, Käthe Kollwitz, George Grosz, Felix Vallaton şi alţii.

În gravură, de obicei în lemn, cu o dominantă masivă a negrului din care albul străfulgerător din când în când în striaţii ce definesc formele, s-a manifestat şi Gy Szabó Béla (1905–1985), ciclul său „Liber Miserorum" (1935) zugrăvind aspecte sumbre din viaţa grea a muncitorilor.

Nu cu alt sentiment, dar apelând la tehnica cea mai suplă a desenului şi într-o viziune expresionistă, o arte originală a înfăţişat Vasile Kazar (1913–1998) traiul ţărănimii sărace transilvănene în ciclul „Pita de mălai" şi în alte desene apărute în presa de stânga.

Deosebit de originale, prin forma percutant-sugestivă a viziunii apropiate de suprarealism ce-i era familiară, ca şi prin ineditul situaţiilor îngroşate prin extrapolările ale conflictului dintre muncă şi capital a supra căruia se opreşte cu insistenţă, sunt şi desenele lui Jules Perahim publicate în presa de stânga (*Viaţa imediată, Unu, Alge, Cuvântul liber*) şi fiind extrem de radicale în ascuţişul lor anticapitalist, antifascist, antirăzboinic.

În special în perioada 1934–1936, activitatea lui Perahim e deosebit de fructuoasă, desfăşurându-se cu precădere în paginile *Cuvântului liber*, unde apar imagini de o surprinzătoare varietate, cu titluri ele însele concludente pentru poziţia şi orientarea artistului: *Plecarea din fabrică, Petrolistul împotriva războiului, Accident de muncă, Azilul zdrenţelor, Opoziţie antifascistă* şi altele [390].

În sfârşit, mai trebuie menţionaţi, printre graficienii preocupaţi de problemele social-politice din cele două războaie, B. Arg, Ion Anestin, Aurel Dragoş, Iosif Ross, Silvan, care, folosind ca armă cu precădere caricatura, au înfierat exploatarea, demagogia, şarlatania politică, venalitatea, parazitismul, farsa alegerilor, belicismul şi alte tare ale societăţii în care au trăit.

CORNELIU MICHĂILESCU
Pirandello

AUREL
JIQUIDI,
Vrem pace

AUREL
JIQUIDI,
Lectura

ANONIM,
Front popular

CRIȘTEA,
Șomeri

M.H. MAXY, *Constantin Brâncuşi*

Un important capitol al graficii cunoscut puţin în secolul al XIX-lea, dar afirmat cu vigoare în veacul XX a fost cel al ilustraţiei de carte. Am menţionat în treacăt şi sporadic unele aporturi ale artiştilor noştri la dezvoltarea acestui domeniu al graficii. Un popas mai lung în investigarea fenomenului merită ilustrarea operei lui Eminescu (vezi Petre Popescu-Goga în lucrarea *Ecourie minescienie în arta plastică* [1891]).

O viziune apropiată de ceea a poetului şi care putea trece în epocă drept foarte modernă o exprimau ilustraţiile lui Mişu Teişanu publicate în revista *Luceafărul* Prietencu Paciurea care îl interpretape Eminescu într-o cheie simbolică (vezi *Himerele*), Teişanu, influenţat de sculptor, abordează şi el poeziile din sprelatura lor simbolistă, ideea zborului, a pasării mai estre fiind la it motivul desenelor.

Printre clasici, Eminescu nu este singurul care i-a tentat pe ilustratori. Caragiale suscită şi el interes găsind, la un moment dat, în Aurel Jiquidi un interpret ideal. Graficianului care s-a exersat îndelung cu aspecte din vechiul Bucureşti, creând o adevărată galerie de tipuri şi o puzderie de scene din viaţa de toate zilele a capitalei, privite prin prisma artei de moravuri, nu i-a fost de loc greu să găsească echivalenţe plastice pentru eroii mare lui comediograf.

O altă specie a graficii – afişul – cunoaşte pe parcursul unui secol o evoluţie punctată de realizări notabile. Limbajul lui este la început destul de prolix: textele sunt lungi şi imaginile descriptive pline de amănunte nesemnificative. Cu timpul, forma se simplifică, textul este redus la minimum, iar imaginea devine din ce în ce mai sintetică şi mai percutantă.

În momentele crucial ale istoriei naţionale cum ar fi Revoluţia de la 1848, Unirea Principatelor, Războiul de Independenţă, sunt realizate, sub forma unor proclamaţii fără pretenţii artistice, afişe politice. Mai răspândit decât acestea şi mai îngrijit ca aspect artistic este afişul cultural, în special cel care anunţa spectacolele de teatru, cum este cel anonim pentru

GH. LABIN, *Construcţii*

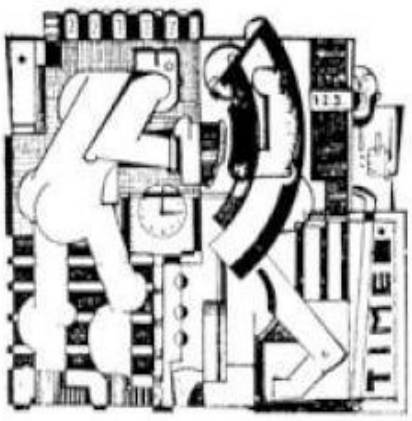
ADRELCIDPE,
Şomeri

GHEZAVIDA,
Sirena

GHEZAVIDA,
Partida de şah

VICTOR BRAUNER. *Coperta revistei 75 HP*

MARCEL IANCU, *Unmuz*



VICTOR BRAUNER, *Box*

spectacolul *Farmazonul din Hârlău* care deschidea stagiunea teatrală 1840–1841, prevăzut cu un chenar format din două coloane acoperite de frunze, ce susțin o arhitravă.

Un afiș turistic reușit, din 1897, este cel realizat în colaborare de Constantin Jiquidi și Rola Piekarski, înfățișând un tren, podul de la Cernavodă și alte obiective turistice.

Mai multe încercări în domeniul afișului au avut apoi Baltazar, Aurel Jiquidi, Petre Iorgulescu-Yor, Ary Murnu, Ion Anestin, Lena Constante, Paul Miracovici, Iosif Cova, Anastase Demian, Iosif Molnar, Mac Constantinescu și Petre Grand.

Activitatea unor graficieni ca Pal, Hugo d'Alesi și Don (pseudonime) a adus afișului românesc și o oarecare faimă internațională, artiștii menționați desfășurându-și activitatea la Paris, primii doi în jurul anului 1900, iar ultimul după 1920.

SCULPTURA

DACĂ, de-alungul întregului Ev Mediu, sculptura românească s-a dezvoltat, cu puține excepții, ca o artă decorativă aplicată arhitecturii, în secolul al XIX-lea sculptura de sine stătătoare, adică aceea de *ronde-bosse*, își croiește, în primul rând, își croiește, în sfârșit, drum și se afirmă impetuos, constituindu-se ca o școală cu trăsături proprii distincte. Acest proces avea să se desfășoare însă abia în a doua jumătate a secolului. Pentru prima jumătate, necesitățile societății românești în domeniu sunt satisfăcute într-o proporție copleșitoare de artiști străini. Ei sunt cei care execută pentru casele boierimii noastre cariatide și atlanți împovărați de balcoane și tot ei realizează diverse personaje sculptate în piatră pentru fântânile și grădinile protipendadei.

Un singur nume de sculptor autohton străbate până la noi prin pânza deasă a uitării reces-a aşternut peste acea epocă. Şi aceasta graţie unui articol din *Curierul românesc* apărut în 1845, sub semnătura pictorului Ion Negulici care făcea reclamă talentului şi disponibilităţilor de lucru ale sculptorului Ion Costande (1817–1885) ardelean de origine, dispus să „lucreze în marmură albă, neagră şi cu vine", între lucrările căruia „se află un monument ce a făcut grafului Lazăr, care astăzi se socoteşte un cap d'operă de artă în tot cuprinsul Transilvaniei"[392]. Nu s-au păstrat lucrări din opera acestui sculptor, dar G. Oprescu crede că lui urma să i se comande statuia lui Gh. Lazăr, pe care profesorii de la colegiul Sf. Sava hotărâseră, în 1846, s-o ridice la Bucureşti. După cum se ştie, iniţiativa imortalizării marelui dascăl a fost reluată printr-un decret al locotenenţei domneşti din 1848 prin care vistieria guvernului provizoriu subscria suma de 500 de ducaţi pentru ridicarea statuii, alte două asemenea monumente urmând să fie înălţate, la propunerea lui Cezar Bolliac, pentru Mihai Viteazul şi pentru Tudor Vladimirescu. Din păcate, timpul scurt cât s-a aflat la cârmaţării n-a permis guvernului revoluţionar să-şi pună în aplicare planul cultural-propagandistic. Şi mai mult, înăbuşirea revoluţiei s-a soldat şi cu dărâmarea unicului monument pe care un sculptor astăzi necunoscut l-l ridicase în curtea Vorniciei pentru a celebra victoria forţelor revoluţionare. Este vorba de o statuie a *României eliberate*, o reprezentare alegorică, desigur, care ţinea în mâini cumpăna dreptăţii şi crucea, cum rezultă dintr-un articol din *Pruncul român* ce înfierează actul de vandalism al demolării. Existenţa acestui monument o atestă şi cunoscuta acuarelă a lui Theodor Aman reprezentând *Eliberarea ţiganilor*, scenă ce a avut drept fundal respectiva statuie din care nu intrase în sâin cadrul acuarelei decât soclul şi partea inferioară, suficient însă pentru a ne da seama că era vorba despre un monument destul de mare, executat probabil în gips, adică într-un material provizoriu.

Primul care deţine în România statutul de sculptor cu adevărat modern, de formaţie neoclasică, a fost Karl Storck (1826–1887). De origine germană (din oraşul Hanau), el a sosit în 1849 la Bucureşti, unde activează la început ca artizan (ipsosar, cioplitor în piatră, giuvaiergiu), abordând la început sculptura cu mijloace modeste de autodidact. Lui îi va trebui mult timp pentru a străbate distanţa de la meşteşug la arta adevărată, aşa încât abia după ce-şi completează studiile, la Paris şi München, devine cu adevărat stăpân pe uneltele profesiei şi începe să creeze monumente, portrete sau basoreliefuri, în tradiţia neoclasică tutelată de Canova şi Thorwaldsen. Aşa sunt monumentele *Spătarului Mihail Cantacuzino* şi al *Domniţei Bălaşa* şi al *Annei Davila*, al *Protopopului Tudor*, precum şi proiectele unor monumente ridicate în Bulgaria. A executat de asemenea monumente funerare şi multe comenzi de sculptură în lemn (strane şi tâmple pentru biserici), iar către sfârşitul vieţii, sub influenţa lui Carpeaux, a manifestat înclinaţii spre realism şi naturalism, executând în pământ arsmici statuete de vitrină cu subiecte anecdotice (*Ciobănaşul, Ţărancă torcând, Băiat cu gâsca, Băiat cu purcel, Mamă legându-şi pruncul*).

Începându-şi cariera ca artizan, Karl Storck n-a putut renunţa niciodată la viziunea decorativistă ce-i marchează opera. Până şi monumentele sale trădează o formaţie de argintar, căci, departe de a trata forma în suprafeţe largi, el cizelează cu migală toate amănuntele costumelor de epocă, în special pe cele fastuoase ale *Domniţei Bălaşa* şi ale *Spătarului Cantacuzino*, plasate primul în curtea bisericii bucureştene ce poartă numele domniţei, iar al doilea în curtea spitalului Colţea. Îndemânarea şi pasiunea de artizan arată-şi în împodobirea unor edificii din Bucureşti, cum erau Spitalul Militar, Teatrul Naţional şi Universitatea, ca să nu mai vorbim de diverse lucrări tehnici din domeniul artelor aplicate pe care le frecventează, cum o să vedem în capitolul următor. Execută, de asemenea, monumente funerare (peste 50 de piese). Activitatea sa de sculptor monumentalist va fi încununată de trei monumente ridicate în Bulgaria pentru comemorarea ostaşilor români căzuţi în Războiul de Independenţă de la 1877. Cele trei monumente reprezintă o capelă în stil bizantin înălţată, în 1885, la Griviţa şi două coloane de granit înalte de 9 metri ridicate la Vidin şi Rahova, amândouă slujind drept soclu unor statui alegorice care reprezentau România victorioasă. În afară de interesul artistic pe care-l prezintă aceste monumente, din păcate distruse în Primul Război Mondial, ele (ultimele două) prezintă interes şi sub aspect tehnic, întrucât inaugurau, nu fără dificultăţi şi chiar reşecuri trecătoare, turnarea în bronz a statuilor.

KARL STORCK
Spătarul Mihail Cantacuzino

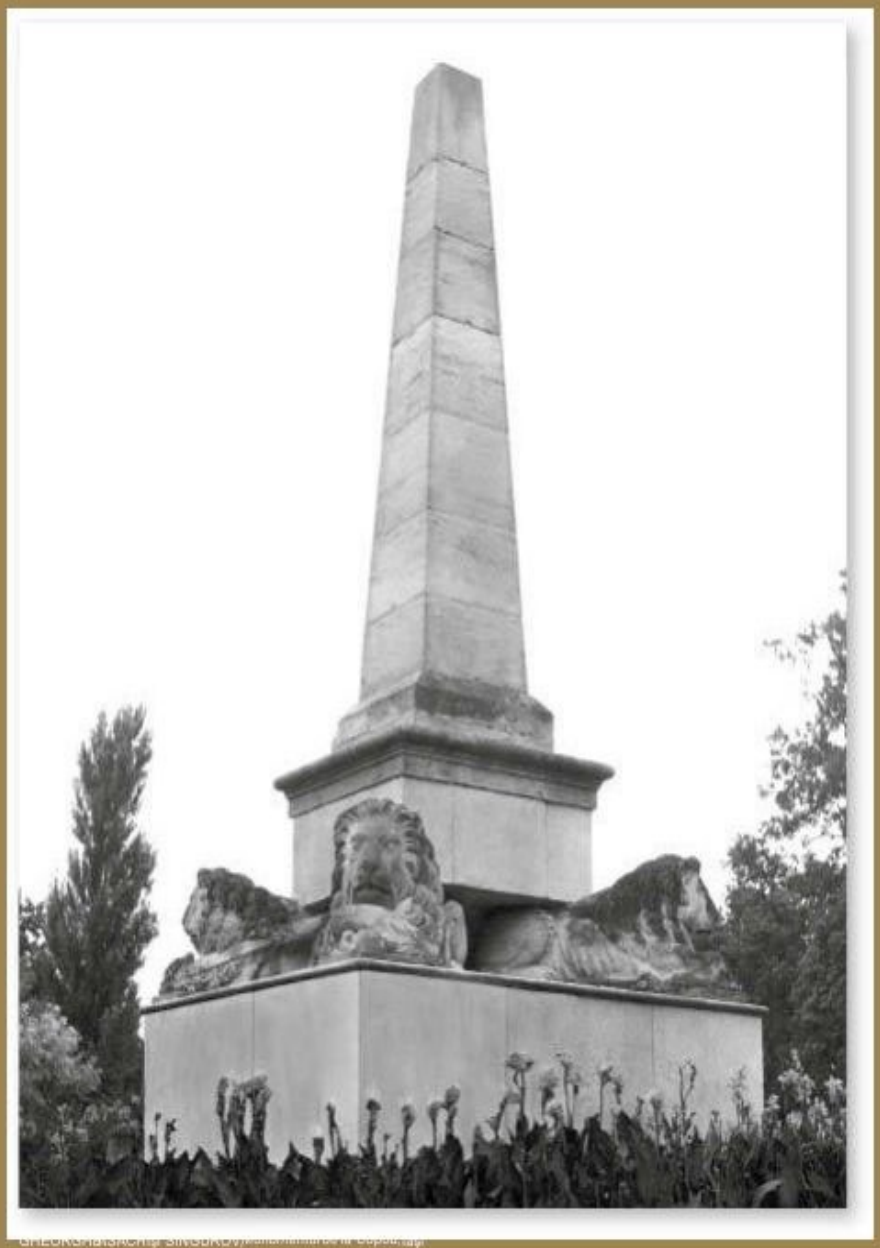
Cât priveşte frontonul de la Universitatea Bucureşti încredinţatlui de arhitectul Alexandru Orăscu, la 1862, Storck a ales ca subiect compoziţia *Minerva încurajând arteleşi ştiinţele*, reuşind să se achite mai mult decât onorabil de sarcina plasării foarte dificile (chiar pentru Fidias la Parthenon) a unei compoziţii în cadrul unui triunghi isoscel.

Şi totuşi, genul în care se arată a fi cel mai emancipat ca artist neoclasic de nivel european este cel al portretului. O demonstrează portretele istorice în care, după exemplul pictorilor şi graficienilor, evocă figurile-bust ale unor *Mihai Viteazul*, *Ştefan cel Mare*, *Grigore Ghica* precum şi portretele unor contemporani, ca *Th. Aman*, *C.A. Rosetti*, *M. Kogălniceanu*, *Barbu Catargiu*, *Gh. Magheru*, *Costache Negri* toate în marmură pe care o aducea din Italia.

Karl Storck a avut şi o bogată activitate pedagogică, depusă în cadrul Şcolii de Arte Frumoase din Bucureşti, unde conduce mulţi ani Catedra de perspectivă şi sculptură, formând prima generaţie de sculptori academişti din România. Unul dintre elevii săi este chiar propriul fiu, Carol (1854–1926), care, după ce învaţă bazele sculpturii în atelierul tatălui, îşi continuă studiile la Florenţa, unde-l are profesor pe Augusto Rivalta şi la Philadelphia, unde învaţă cu Thomas Eakins. Când se întoarce în ţară (în 1880), este înarmat cu cunoştinţe şi cu o măiestrie ce-i permit să se afirme simultan în portret, sculptura alegorică în cea monumentală şi în cea funerară, la un nivel profesional, cu o înţelegere a materialului (piatră, bronz) şi cu o forţă de sugestie ce depăşesc cu mult stadiul latins de părintele său.

În contrast cu ceilalţi membri ai familiei cu o educaţie tipic germană, cumpătată şi raţională, Carol are o tinereţe aventuroasă, practicând în America nu numai sculptura, ci şi gravura, desenul, acuarela, ba trăind o vreme şi din expediente. Abia în 1880, după o absenţă de 11 ani din ţară, se reîntoarce în sânul familiei, unde va colabora fructuos cu tatăl său, printre altele la statuile *Anne Davila* şi a

KARL STORCK,
Theodor Aman



KAREL STORCK *Protopopul Tudor*

CAROL STORCK
Forţa

CAROL STORCK,
Alegorie

Protopopului Tudor, mărite de el la scară după machete miniaturale executate de Karl.

Spre deosebire de aceste monumente în care este prezentă viziunea de artizan a bătrânului Storck, Carol are o viziune de adevărat monumentalist, demonstrată cu brio în statuia lui *Carol Davila* din faţa Facultăţii de Medicină din Bucureşti, operă ce face proba unei maturităţi artistice nu numai a autorului, ci şi a şcolii româneşti de sculptură în ansamblu, mai ales dacă ţinem seama că turnarea în bronz a fost realizată în ţară.

O altă statuie monumentală rămasă în fază de machetă şi multiplicată ca atare este cea a lui *Honterus* ce urma să fie plasată la Braşov. N-a câştigat însă concursul şi n-a primit comanda. În schimb, a primit comenzi pentru realizarea unor alegorii ce au fost plasate în nişe pe faţada Palatului de Justiţie din Bucureşti (*Prudenţa, Forţa, Temperanţa*) şi pe cea a Palatului Poştelor (*Drumul de fier, Electricitatea*)

Foarte prodigioasă a fost activitatea lui Carol Storck şi în sculptura funerară, realizând numai pentru Cimitirul Bellu aproape 50 de monumente şi busturi, maximum de măiestrie şi efect artistic obţinându-l în monumentul cunoscut sub titlul de *Mamă îndurerată* (1901), exprimându-o dureros sobră, reţinută, fără gesturi retorice şi reprezentând o tratare plină de virtuozitatea faldurilor pe care le formează veşmintele cernitei mame – *Pietà* a lui Michelangelo venindu-ne fără să vrem în minte.

De mână de evidenţiat este şi activitatea de portretist, în realizarea de busturi fiind foarte industrios şi folosind ajutoare cioplitori în piatră şi marmură. Dintre busturile mai reuşite le amintim pe al tatălui său şi pe ale scriitorilor *Bolintineanu*, *Hasdeu*, *Aricescu*

Menit să fie acoperit şor de uitare pentru că în scurta sa viaţă n-a reuşit să lase opere trainice, Paul Focşeneanu (1840–1867) este şi el elevul lui Karl Storck, cu care colaborează la realizarea frontonului de la vechea clădire a Universităţii Bucureşti. Din opera sa restrânsă a mai păstrat doar un bust al lui *Mihai Viteazu*, inspirat de cunoscuta gravură a lui Sadeler şi mai fiind consemnată documentar o statuetă expusă, în 1867, la Paris, şi înfăţişând o *Ţărancă lorcând*

CAROLSTORCK
Portretul bunicii

CAROLSTORCK
Carol Davila

CAROLSTORCK
Mamă îndurerată,
detaliu de
monument
funerar

ION GEORGESCU
Mihail Eminescu

ION GEORGESCU
Dimitrie Bolintineanu

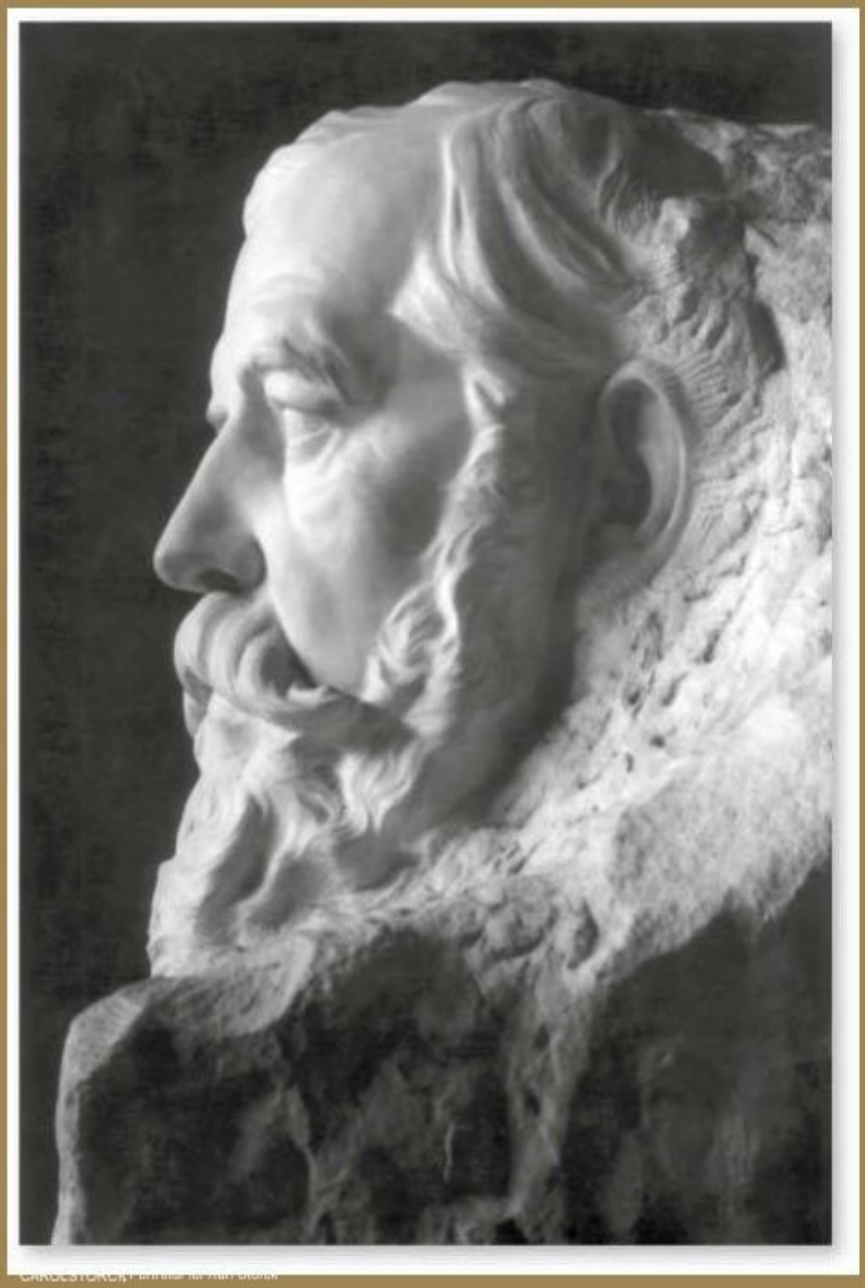
Dintre ceilalţi elevi ai bătrânului Storck, formaţi în Şcoala de Arte Frumoase bucureşteană, s-au distins Ion Georgescu (1856–1898) şi Şt. Ionescu-Valbudea (1856–1918). Format la răspântia dintre neoclasicism şi romantism la Bucureşti şi Paris, Georgescu a pus mare preţ pe cunoaşterea temeinică a anatomiei, reuşind să modeleze corpul uman cu precizie şi sensibilitate. A izbutit să fie original în formă şi profund în sentiment chiar atunci când a abordat temele repertoriului clasic greco-roman şi renascentist, pe care l-cunoştea foarte bine. Lucrările *Izvorul* şi *Aruncătorul de lance* (ambele la Galeria Naţională) sunt dovezi elocvente ale unei măiestrii apropiate de perfecţiune şi totodată semne indubitabile ale unei personalităţi artistice distincte.

Forţa talentului lui Georgescu apare pregnant şi în operele de factură realistă, lucrări de gen, cum este *Copiliţă rugându-se* sau portretele-bust ale unor oameni de cultură ca actorul *Mihail Pascaly* avântat, vibrant, plin de dinamism interior, *Dimitrie Bolintineanu*, *Mihail Eminescu*, *Constantin Lecca*, *C.A. Rosetti*, *Iulia Hasdeu*, *Doctorul Davilla*, unele dintre operele din această categorie având destinaţie funerară.

Portretist experimentat, având la activ circa 150 de busturi, Georgescu a trebuit să manifeste multă fantezie în găsirea soluţiilor compoziţionale pentru a evita să se repete. Drept urmare, deşi adept al neoclasicismului, în realizarea unor portrete a trecut hotarul esteticii romantismului şi a conceput tocmai după canoanele acestui curent unele busturi, cel mai elocvent exemplu sub acest aspect fiind portretul actorului de tragedie *Mihail Pascaly*, executat imediat după moartea acestuia.

O altă dimensiune a creaţiei lui Georgescu este monumentalitatea, văditată cu prisosinţă în ceea a statuii lui *Gheorghe Lazăr* din Piaţa Universităţii din Bucureşti şi în statuia lui *Gheorghe Asachi* de la Iaşi, amândouă îmbinând echilibrul cu mobilitatea atitudinii şi gestului, fidelitatea faţă de model cu forţa de generalizare, detaliul semnificativ, apropiat naturalist, cu simplitatea şi măreţia ideii redate sintetic.

Tot în domeniul sculpturii monumentale se înscriu figurile alegorice *Justiţia* şi *Agricultura* care ornează



ION GEORGESCU
Actorul Mihail Pascaly

faţada Băncii Naţionale din Bucureşti, două cariatide pentru Universitatea din Iaşi şi o statuie la Târnovo, în Bulgaria.

Dacă Georgescu ilustrează strălucit neo-clasicismul din sculptura românească, la polul opus lui, ca viziune şi temperament, se află Valbudea, o natură prin excelenţă romantică, artist robust, de o energie clocotitoare. După terminarea Şcolii de Arte Frumoase din Bucureştia studiat ca bursier la Paris, cu Frémiet căruia i-a dat, se crede, concursul în realizarea statuii lui *Ştefan cel Mare* de la Iaşi. A modelat, cu o temeinică ştiinţă a anatomiei, nuduri de bărbaţi, musculoase, de o herculeană forţă latentă ce aminteşte de *Sclavii* lui Michelangelo *(Învingătorul Mihai Nebunul Speriatul)* Atât în dinamica intempestivă a corpurilor, cât şi în predilecţia artistului pentru stările sufleteşti paroxistice îşi află expresie natura romantică şi foarte complexă a lui Valbudea, ceea ce-l singularizează în sculptura românească a epocii. Cât priveşte conţinutul de idei al operelor amintite, exegeţii au văzut în ele expresii moderne, traduse în limbaj alegoric, ale luptei prometeice a omului şi a opresiunii la care este supus acesta.

Dacă ţinem seama că nu trecuse nici un sfert de veac de la primii paşi făcuţi în sculptura românească de un artist modern, cum era Karl Storck, afirmarea lui Valbudea la Salonul de la Paris din 1885 cu o lucrare ca *Mihai Nebunul* he apare ca un certificat de maturitate care atestă încă o dată capacitatea românilor de a sări etape şi de a recupera întârzieri, ca apoi să-şi sincronizeze acţiunile cu cele din arta universală. În adevăr, cu *Mihai Nebunul* sculptura românească era adusă în zona unei problematici care abia a cumerea la ordinea zilei şi în Franţa, să zicem, unde Valbudea îşi făcea studiile. Lăsând la o parte semnificaţia temei prometeice de esenţă romantică abordată de sculptor, ceea ce interesează azi mai mult sunt rezolvările plastice găsite pentru tratarea acestei teme. Şi aici sunt de pus în evidenţă ceea ce a şi făcut în mod inteligent şi convingător Adriana Botez-Crainic într-o monografie *Valbudea*, dispunerea local divergentă a volumelor, poli direcţionarea şi dinamica axelor compoziţiei"[393].

ION GEORGESCU,
Aruncătorul de lance

ŞTEFAN IONESCU-VALBUDEA *[illegible]*

ŞTEFAN IONESCU-VALBUDEA, *Mihai Nebunul*

Această deschidere polidirecţională a axelor îndrăgită de Valbudeaapare şi în cealaltă lucrare a sa specific romantică –*Speriatul* –, cu deosebirea că, aici, stării sufleteşti de spaimă patologică de care este cuprins personajul îi corespunde o şi mai complicată şi distorsionată schemă de structurare a volumelor, soluţie îndrăzneaţă ce nu se putea întâlni la tot pasul în sculptura de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Aceasta nu înseamnă că Valbudea respinge asoluţiile clasice Dovadă ciclul de lucrări de gen din care fac parte *Saltul*, *Copilul dormind*, *Primalecţie*, *Fiorii apei* şi *După baie* şi altele, în care elanul romantic este domolit, accentul fiind pus pe modelajul aproape rodinian al suprafeţelor.

A executat şi busturi (*Veronica Micle*, *Pictorul Eugen Voinescu* etc.), precum şi sculptură monumentală, din lipsă de comenzi, acest gen de operefiind însă puţin frecventat de Valbudea (*Vulcan* şi *Mercur* pentru Banca Naţională, alegoria *Mecanica* pentru Palatul Poştelor, două grupuri alegorice şi mai multe medalioane pentru Universitatea din Iaşi).

Dacă în artă cei doi colegi îşi află căi diferite, pe plan biografic ei au destine asemănătoare şi, pe când Georgescu mureatânăr, în chip tragic, Valbudeatot atât de tânăr şi în mod nu mai puţin tragic pentru arta lui, îşi încetacarierade sculptor din lipsă de comenzi. Este, de altfel, una din racilelesocietăţiiromâneştia timpului, aceeade a nu fi încurajatpe sculptorii naţionali cu comenzi de monumentepentru carediriguitorii de atunci preferausăatragă artişti străini. De celemai multe ori, aceştiadin urmă executaucomenzileîn atelierelelor apusene(Frémiet, Romanelli, Ferrari, de pildă). În cazul lui Vladimir Hegel(1839–1918) însă, polonez de origine, este vorba de un artist care, venit în Românieape deplin format, s-a stabilit aici definitiv în 1885, dotând mai multe oraşeale ţării cu monumentede frumoasă ţinută artistică, aşacum sunt celeale lui *Miron Costin*

VLADIMIR HEGEL, *Monumentul pompierilor din Dealul Spirii*

și *Alecsandri* (amândouă la Iași), *Kogălniceanu* (în două variante, la Iași și la Piatra Neamț), *C.A. Rosetti* și *Dinicu Golescu* (ambele la București) sau ca *Monumentul pompierilor din Dealul Spirii* (București), modelate cu sensibilitate în atitudini firești, lipsite de retorism și emfază.

VLADIMIR HEGEL, *Miron Costin*, Iași

Un alt absolvent al Școlii de la București, Atanasie Constantinescu (1865 – după 1894), nu reușește să se impună prin nici un monument, iar din busturile realizate, cele care ne-au parvenit îl recomandă ca pe un artist care nu depășește cu nimic nivelul rutinier al operelor executate la comandă, excepție făcând doar bustul lui *Tudor Vladimirescu* și al eroilor martiri *Horia, Cloșca* și *Crișan*.

În timp ce Școala de Arte Frumoase de la București, privilegiată de prezența la conducerea catedrei de sculptură a unui artist de talia lui Storck, pregătea seria de sculptori pe care i-am amintit, Iașiul nu se putea lăuda decât cu Dimitrie Tronescu (1843–1906). Dar și acesta nu la Iași, ci la Roma, unde învață cu Ettore Ferrari, își va însuși solidele cunoștințe de meșteșug ce-i vor permite să lucreze direct în marmură de Carrara o frumoasă statuie intitulată *Orientala*.

Măiestria lui Dimitrie Tronescu poate fi constatată și în machetele pentru două statui reprezentând una *Vanitatea*, sub forma unei femei cochete ce privește în oglindă, și cealaltă pe *Dimitrie Cantemir* [694].

Un alt profesor la școala ieșeană, cu studii, și el, la Roma, asemenea lui Tronescu, a fost Ion Mateescu, de la care ne-au rămas un bust și o statuetă reprezentându-l pe pictorul *Octav Băncilă*.

În Italia, asemenea lui Tronescu și Mateescu, undea și trăit multă vreme, dobândindu-și acolo și o oarecare faimă, și-a făcut studiile și George Vasilescu (1863–1893), originar din Oltenia (Craiova). Faima câștigată în țara lui Michelangelo i-a adus lui Vasilescu multe comenzi și în patrie. Avem în vedere în primul rând busturile executate pentru clienți recrutați din protipendadă, dar și *Monumentul Vânătorilor* din Ploiești, ca și monumentul de la Tulcea, pe care însă, murind prematur, nu l-a putut isprăvi, această sarcină revenindu-i lui Constantin Bălăcescu (1865–1913). Format tot în Italia, Bălăcescu a deprins aici, odată cu meșteșugul, și un oarecare retorism ce dăunează întrucâtva operei sale de monumentalist, fie că este vorba de opera începută de Vasilescu la Tulcea, fie că este avut în vedere monumentul lui *Tudor Vladimirescu* de la Târgu Jiu – operă barocă, încărcată de atribute convenționale ce-i știrbesc din măreția sobră care caracterizează statura istorică a eroului comemorat. La Galeria Națională poate fi admirat totuși un bust al cântăreței *Elena Teodorini*, care ne arată o fațetă mai favorabilă a sculptorului Bălăcescu.

VLADIMIR HEGEL, *Monumentul lui C.A. Rosetti*, București

ION MATEESCU,
Pictorul

Din seria artiştilor de talie modestă, fără ambiţii în domeniul monumentalului, cel mai interesant este, fără îndoială, Constantin Gănescu (1865–1937). Deşi practică plastica mică de vitrină, statuetele lui nu sunt lipsite adesea de monumentalitate (*Eclezi-astul*, *Bolnavul*, *Zgârcitul*, *Preot predicând*, *Tentatorul*). Ca acuitatea observaţiei şi ca forţă de punere în evidenţă a esenţei personajului, lucru realizat prin deformările la care recurge spre a potenţa expresia şi a-şi pronunţa astfel cu mai multă asprime verdictul critic ce-i caracterizează atitudinea morală faţă de modelele alese, Gănescu este mai degrabă un expresionist decât un realist. Această particularitate a creaţiei lui, ca şi sensibilitatea aproape rodiniană cu care modelează forma ne determină să-l situăm mai aproape de Paciurea şi să-l considerăm un artist de secol XX. Şi făcând această distincţie, subliniem implicit nivelul incomparabil mai ridicat decât în trecut pe care-l cunoşteau sculptura românească încă din primele decenii ale secolului al XX-lea.

Două dintre personalităţile afirmate în această perioadă, anume Brâncuşi şi Paciurea, domină cu autoritate sculptura românească în ansamblul ei. Prin aportul lor novator la primenirea limbajului şi prin noile sensuri transpuse în materialul cu care au operat, cei doi mari artişti depăşesc chiar cadrul naţional. Din păcate însă, până în prezent, numai pe fruntea unuia dintre ei – pe a lui Brâncuşi – au fost puşi laurii recunoaşterii universale, în timp ce Paciurea se bucură de o camdată doar de recunoaşterea compatrioţilor. Şi totuşi, aşa cum a arătat exegetul său, Ion Frunzetti, „Paciurea, tipologic opus lui Brâncuşi, oferă în antagonism cu creaţia acestuia, dar deopotrivă ca nivel cu ea, un document al sensibilităţii şi gândirii româneşti exemplar pentru restul lumii moderne…”[395].

Ca şi Brâncuşi, Dimitrie Paciurea (1873–1932) îşi începe activitatea cu opere de facturăi tradiţională pe care însă nici Şcoala de Arte şi Meserii, urmată în adolescenţă, nici atelierele academiste de la Bucureşti şi Paris nu reuşesc să-şi imprime pecetea didacticistă rece. Talentul şi temperamentul îşi spun cuvântul şi primele opere, fie că este vorba de *Capul decopilă* de la Galeria Naţională, fie că avem în vedere diverse studii şi portrete, fie că în discuţie se află o sculptură funerară ca *Adormirea Maicii Domnului* de la capela Stolojan din cimitirul Bellu, aduc un suflu nou şi o prospeţime necunoscute până atunci în sculptura românească.

Paciurea era la prima încercare în abordarea unei teme religioase în 1907, deci în anul când Brâncuşi avea să sculpteze *Rugăciunea* şi al sculpta la comandă un *Crist încoronat cu spini*. Deşi redat doar bust, fără mâini, acest lucrare pătrunsă de un patetism autentic se înscrie stilistic pe linia crucifixelor din sculptura occidentală. În cazul *Madonei Stolojan*, cum i se mai spune *Adormirii Maicii Domnului*, sculptorul procedează însă ca un novator. El adoptă ca soluţie pentru monumentul funerar destinat cavoului familiei Stolojan o imagine din iconografia artei

bizantine şi vechi româneşti. Cu alte cuvinte, împrumutată din icoană şi din broderia medievală, imaginea hieratică a Mariei moarte, dar fără apostoli şi fără Hristos în mandorlă, cum apărea de obicei, şi o transpune în basorelief. Un basorelief ce aminteşte însăşi de imaginile „gisant" din statuara occidentală gotică şi renascentistă de tendinţă gotică fiind şi faldurile, ce formează un frumos joc decorativ, ale veşmintelor Mariei.

Cea mai populară operă a lui Paciurea este *Gigantul* realizată, în 1906, în urma unei comenzi oficiale. Personajul cu musculatură atletică era postat pe fundalul unei grote din Parcul Libertăţii, în cadrul unei compoziţii din care făceau parte încă două lucrări: una ca pandant, reprezentând tot un gigant şi aparţinându-lui Fr. Storck, şi alta – o fecioară culcată, sculptată de Dimitrie Mirea. Tot grupul ilustra cunoscuta legendă populară a Jepilor (doi munţi din masivul Buzăului despre care se spune că, fraţi fiind şi iubind aceeaşi fată, au fost transformaţi, prin blestem, în stane de piatră).

DIMITRIE PAŢIUREA
Gigantul

Prin efortul supraomenesc pe care-l sugerează, ca şi prin grandoarea concepţiei, *Gigantul* lui Paciurea aminteşte de *Sclavii* lui Michelangelo. O operă de o atare forţă şi semnificaţie sculptura românească cu cunoscută. Şi putem spune că nici nu avea să mai cunoască. În opera lui Paciurea, cel puţin, această statuie demnă de titanii Renaşterii mână o excepţie. Ea este o dovadă peremptorie a calităţilor de monumentalist ale artistului. Şi dacă n-a fost urmată de nimic asemănător este pentru că el n-a mai primit o altă comandă care să-i solicite efortul.

În timp ce lucra la *Gigantul*, Paciurea a mai executat o statuie, *Omul primitiv*, pentru amândouă pozându-i un matelot rus de o forţă herculeană care se refugiase în România de pe crucişătorul *Potemkin* cu ocazia acostării acestuia la Constanţa.

Opus *Gigantului* care întruchipa forţa guvernată de conştiinţă şi de dorinţa de eliberare, *Omul primitiv* întruchipa forţa oarbă. El nu numai că nu se răzvrăteşte şi nu încearcă să se elibereze de forţele care-l încătuşează, dar chiar se complace în intimitatea acestor fiinţe telurice, cu care face aproape corp comun, căci este înfăţişat cum îmbrăţişează stânca pe care se caţără a nevoie. Şa poate şi aici sculptorul a dorit să sugereze acelaşi urcuş spre lumină căci, în ciuda frunţii saleteşite, omul primitiv al lui Paciurea parea-şi aţinti priviri arzătoare spre înalturi.

În preocupările sculptorului s-au aflat şi două monumente care, dacă ar fi fost realizate, ar fi îmbogăţit simţitor patrimoniul naţional. Unul dintre ele celebra actul Unirii Principatelor, iar celălalt monument era al lui Eminescu şi urma să fie ridicat la Galaţi. Din nefericire, din acest proiect ne-au rămas numai schiţe şi studii.

Neprimind comenzi de monumente, Paciurea a trebuit să-şi câştige existenţa realizând busturi la comandă. Fireşte că şi în asemenea lucrări a ştiut să pună ceva din focul interior al cugetării şi simţirii sale. Mai cu seamă în busturile unor personalităţi din cultura naţională şi universală ca pictorii *Ştefan Luchian* şi *G. Petraşcu*, ca dramaturgii *Shakespeare* şi *Ibsen*, ca scriitorul *Lev Tolstoi* şi compozitorul *Beethoven* ca actorii *C. Nottara* şi *Iancu Brezeanu*, pentru fiecare găsind forţa de a reda cu maximum de expresivitate adâncimea şi complexitatea sufletească.

DIMITRIE PACIUREA, *Beethoven*

Seştie însă că, suflet dureros de sensibil, Paciurea nu s-a putut mulţumi cu rolul şi rostul rezervate de o societate indiferentă la creaţie unui artist ca el. De aceea, la un moment dat, el începe să înţeleagă şi săgândească existenţa cu alţi ochi, în alţi termeni. Astfel că, din perioada Primului Război Mondial, a început să sculpteze genii ale răului cum este straniul *Zeu al războiului*, înfăţişat sub chipul unui tânăr frumos şi crunt cu o ţeastă pe cap în chip de coif.

DIMITRIE PACIUREA, *Himera*

Tot sub forma unui tânăr de o frumuseţe stranie şi cruntă este şi lucrarea *Sfinxul*, expus în 1912. Critica dintre cele două războaie a pus pe bună dreptate această lucrare, ca şi *Madona Stolojan*, ca şi alte sculpturi ale lui Paciurea, în relaţie cu „Arta 1900". Nu numai apelul la o iconografie simbolistă, cum este *Sfinxul*, cum este *Pan*, cum este *Capul de satir*, cum sunt *Himerele* şi cum este bizantinismul *redivivus* al *Madonei Stolojan* ţin de estetica „Artei 1900", ci şi unele trăsături stilistice fundamentale, cum ar fi dominaţia unor forme contorsionate, unduioase, ce parcă au îngheţat în curgerea lor vâscoasă asemenea bizarei *Sagrada Familia* a lui Gaudí. Că *Sfinxul* ne apare misterios şi criptic încă nu ne surprinde, dar o mulţime de alte lucrări de Paciurea au întipărită pe faţă o la fel de enigmatică expresie. Aşa sunt *Studiul* redând un cap de femeie cu chipul uşor schimonosit de o durere secretă. Aşa este lucrarea *Cugetarea* (*Gândirea*), soră bună, prin urâţenia ei cuminte, cu *Cuminţenia pământului* a lui Brâncuşi, aşa sunt *Himerele*. Cât despre *Sfinx*, acesta este în fond un tânăr gânditor care n-are comun cu adevăratul Sfinx – aşa cum arată Ion Frunzetti –, „decât o aluzie, un hieroglif plastic: gheara de vultur crispată, fără nici o legătură cu bustul pe care sculptorul a pus-o pe soclul statuii, imediat sub pieptul ei musculos şi crispat şi el de efortul concentrării, ca pe un fel de epigraf-rebus, reprezentarea figurativă a ideii de efort şi avântare vulturească a gândului; gheara îndoielilor raţiunii, care-şi înfige amprenta în cugetul omului dotat cu inteligenţă şi conştiinţă de sine" [396].

Şi *Sfinxul* n-a reprezentat decât introducerea într-un universal tensiunilor maxime şi al unor ciudate plăsmuiri terifiante. Căci au urmat, obsedante, esenţializate şi transfigurate la temperatura pe care i-o asigura artistului fiorul trăirii patetice a durerii, imagini ale unei mitologii proprii – proiecţii fantastice ale unei realităţi vitregele care, plin de repulsie şi groază, el nu putea să adere. Avem în vedere, desigur, poporul de Himere, fiinţe telurice, fantastic-groteşti, zămislite din aprehensiune şi zbucium, menite să ne sugereze, prin accentul lor oniric, absurdul din lume.

Este acum momentul când, dezamăgit şi din ce în ce mai singur, mai neînţeles, Paciurea începe să semene cu Goya, cu autorul acelor *Disparates* gravate

de marele iberic nu pentru a persifla, ca în *Capricii* nici pentru a blestema ca în *Dezastrele războiului* ci din nevoia de a-şi clama deznădejdea. Şi un deznădăjduit este şi Paciurea. Cu imaginaţia bântuită de făpturi bizare, el închipuie şi realizează în gips patinat sau în bronz, o mulţime de sculpturi înfăţişând animale patrupede cu cap de femeie pe care le numeşte himere. Menţionăm dintre acestea *Himera pământului*, *Himera apei*, *Himera văzduhului* unele în mai multe variante.

Interesante pe plan filosofic prin încărcătura lor simbolică, *Himerele* nu sunt mai puţin demne de luat în consideraţie sub aspect morfologic. Chiar dacă prin creaţiile lor, Paciurea nu revoluţionează sculptura modernă precum conaţionalul său Brâncuşi, care îşi desfăşura activitatea la Paris, nu-i mai puţin adevărat

DIMITRIE PACIUREA, *Zeul războiului*

că făcea şi el un pas important în sensul modernizării, viziunea sa înscriindu-se printre experienţele cele mai îndrăzneţe din arta secolului al XX-lea. Într-un fel, el a anticipat procedee ce vor fi consacrate de alţi artişti, ca Moore sau Lipschitz. În tratarea formei şi a inserţiei sale în spaţiu, Paciurea este unul dintre primii sculptori care a patronat lupta spaţiului pozitiv cu cel negativ. În confruntarea dintre gol şi plin, el a dat uneori, ca în *Himera văzduhului* câştig de cauză golului, sacrificând plinul, aşa cum a făcut ca materia opacă să fie erodată de lumină, între lumină şi umbră sculptura afirmându-se ca un câmp de luptă răscolit şi pârjolit de intensitatea trăirii actului creator. Referitor la noutatea rezolvării inserţiei în spaţiu a *Himerei văzduhului* un studiu arată pe bună dreptate că „Savantă şi dificilă, structura [pieselor amintite] dezvoltă formula echilibrului dinamic într-o complexă înscriere şi desfăşurare în câmpul

DIMITRIE PACIUREA, *Sfinxul*

DIMITRIE PACIUREA, *Himera văzduhului*

Împărtăşind conştiinţa veacului său, Paciurea se situează ca atitudine morală, ca sensibilitate şi viziune plastică printre marii reformatori ai vechii concepţii asupra raportului volum-spaţiu-timp. Şi dacă în plan universal reforma propusă de el n-a avut imediat ecou, ea nefiind nici până astăzi asimilată complet, compatriotul său Constantin Brâncuşi (1876–1957) a reuşit, în schimb, să se impună întregii lumi. Dacă veacul XX este marcat de câteva revoluţii artistice cu prelung ecou şi pe harta sa cu un relief spiritual atât de agitat s-au înălţat câteva piscuri ce se văd de la mari depărtări, unul dintre aceste piscuri se numeşte Brâncuşi. În opera acestuia avem una dintre cele mai pure expresii ale spiritualităţii româneşti, numelui reprezentând pe bună dreptate o certitudine, una la fel de perenă ca şi bronzul în care şi-a întruchipat, şlefuite până au dobândit străluciri diamantine, gândurile, năzuinţele, simţirile. Personalitate artistică de mare forţă şi originalitate, el a izbutit să afirme cu tărie geniul poporului român şi să-l propulseze în universalitate. A făcut-o într-o vreme când omenirea a cunoscut multe genii.

DIMITRIE PACIUREA, *Himera nopţii*

geometrie i spaţiale al tensiunilor şi detentelor. Aproape confundat cu armătura sa, trupul himerei descrie o inserţie care se rezumă aproape la ductul filiform al siluetei"[397]. Înscriindu-se pe linia de evoluţie baroc-romantic-expresionism opusă, aşadar, liniei clasiciste pe care lui Paciurea a însemnat încă un pas spre dezintegrarea formei, macerate de jocul de umbră şi lumină, la care avea să ajungă sculptura modernă, „Permutaţia de tip fantastic -casă- l citäm din nou pe Ion Frunzetti –a corpurilor şi obiectelor supuse spaţiului de tip nou, spaţiului-timp al omului modern, sfâşiat de angoasele perisabilităţii sale şi a lumii de opotrivă, transfigurarea lor în aburi, în volute de fum tragic contorsionate [...], iată numai câteva din caracteristicile artei lui Paciurea suficiente pentru a-i proclama sus şi tare suprema modernitate"[398].

Ritmul alert şi abundenţa descoperirilor din toate domeniile, experienţele cele mai îndrăzneţe, inclusiv în câmpul artelor, năvalanoului sub formele cele mai diverse, concurenţa acerbă dintre formulele de artă şi dintre promotorii lor, ca să nu mai vorbim de o oarecare blazare a receptorului în faţa acestui asalt neîntrerupt – totul ne-ar îndreptăţi să ne mirăm de triumful atât de spectaculos cu care s-a soldat temerara întreprindere a sculptorului român. N-o facem însă. N-o facem pentru că nu miracolului se datorează performanţa lui Brâncuşi ci unor condiţii obiective, unor energii acumulate de secole de un popor şi, fireşte, geniului cu care artistul a ştiut să imagineze aceivectori capabili să transporte pe orbita universalului bogata încărcătură de semnificaţii izvorâte din realitatea naţională.

Brâncuşi a apărut într-un moment când arta universală, în special sculptura, se afla într-un punct de răscruce. În primii ani ai secolului sunt puse în

CONSTANTIN BRÂNCUŞI
Sărutul

CONSTANTIN BRÂNCUŞI,
Copil

discuţie multe dintre concepteleveche iestetici şi în locul lor sunt propuse sau, mai precis, impuse altele noi, revoluţionare. Deşi Brâncuşi a fost unic în felul său, căutându-i-se totuşi un termen de comparaţie, a fost pronunţat, şi pe bună dreptate, numele lui Cézanne, reformatorul picturii moderne. Ca şi meşterul de la Aix pentru arta culorilor, artistul român se află în chiar centrul locului de geneză a sculpturii moderne. Odată cu afirmarea plenară a lui Brâncuşi, evoluţia sculpturii intră, în adevăr, într-o fază nouă, rostuită după principii radical diferite de cele care o guvernaseră până la el. Opera sa are semnificaţia unei pietre de hotar între epoci, iar angajarea sa pe noua cale a repatetismul actelor revoluţionare.

În climatul european de contestaţie perpetuă şi de iconoclastie în care mulţi artişti se revoltă, sfidând normele instituite şi comiţând acte de mare cutezanţă, Brâncuşi nu face excepţie. Are, după cum ştim, o asemenea atitudine faţă de Rodin de sub a cărui tutelă se eliberează brutal, printr-un gest sfidător dând operelor maestrului de la Meudon replici de

CONSTANTIN BRÂNCUŞI, *Domnişoara Pogany*

un incontestabil spirit polemic, cum sunt *Sărutul*, *Cumînţenia pămîntului* şi *Rugăciunea*. Şi totuşi, el nu făcea parte din familia artiştilor zgomotoşi care, asemenea futuriştilor, demolează, neantizează totul, renegând trecutul pentru a pune în locul lui *Nike de la Samothrace* automobilul zornăitor al lui Marinetti. Dimpotrivă, în multe privinţe revoluţia lui Brâncuşi îmbracă mai degrabă forma unei restaurări a unei întoarceri la valorile trecutului, părăsite într-o perioadă de profundă criză a sculpturii. Aşa, bunăoară, gestul prin care îşi întoarce faţa de la Rodin are semnificaţia unei reparaţii făcute multimilenarei arte a sculpturii care a menţinut aşa se dizolve minor în atmosfera impresionistă. Brâncuşi se va întoarce astfel la sculptura-*sculptură* adică la ceea ce Palma Bucarelli numea „specificitatea semantică a sculpturii". El revigorează astfel o artă ce începuse să cunoască decadenţa. Dar ca să o poată face, îl vedem urcând trudnic, uneori „muncind ca un sclav", pentru a ajunge la izvoarele limpezi tutelate de cei vechi.

Era aceasta o necesitate vitală pentru arta începutului de secol şi, în căutarea apeivii în stare să întinerească arta modernă pornesc mai mulţi. În pictură, Gauguin nu se va opri decât aproape de antipozi, Picasso va rămâne la arta africană, Kandinsky, la ceea populară din zona septentrională a ruşilor, iar alţii, la ceea precolumbiană. În sfârşit, s-a crezut că şi Brâncuşi a străbătut asemenea spaţii exotice. Iar dacă ştim astăzi că n-a făcut-o, dacă se recunoaşte în deobşte că drumul urcat de el spre trecut, spre izvoare, este cel pe care coborâtsprenoi dinspre vechi o bârşii arta populară românească, nu-i mai puţin adevărat că prototipurile originale aflate de el sunt uluitor de asemănătoare cu cele aduse de alţii de aiurea, explicaţia faptului stând în fondul comun, primordial al artei vechi.

Cum scrie Mircea Eliade, „Brâncuşi parea-şi fi găsit izvorul de inspiraţie românească după întâlnirea cu anumite creaţii artistice «primitive» şi arhaice, fapt care li se pare paradoxal multor critici [...] Geniul lui Brâncuşi se datorează faptului că a ştiut unde să caute adevăratul «izvor» al formelor pe care se simţea în stare să le creeze"[399].

Fiind, aşadar, un modern, dar cu nostalgia vechiului şi având acces la marea cultură clasică nu pe căi lăturalnice, nu mediat, nu prin achiziţii de mâna a doua şi a treia, ci direct, prin filonul arteinoastre populare, continuatoarea gândirii şi mitologiei traco-gete, Brâncuşi putea făuri o artă perfect autentică, purtând un altoi ce o fereade maladiile secolului: de ostentaţia insolentă, de goana după mode, de epigonism, de nihilismul frenetic, de experimentalismul şiştav.

„Expresia unei culturi populare majore în care se subliniază setea de libertate şi setea de absolut" – aşa cum arăta G.C. Argan – operalui Brâncuşi reuşeşte să fertilizeze arta modernă într-o măsură în care au făcut-o puţini în pictură şi poate nimeni în sculptură. Dacă, aşacum scria Lucian Blaga, „mişcările moderne, de la Van Gogh, Matisse până la arta lui Picasso, Brâncuşi, Arhipenko, încearcă să taie drum spre absolut", „fără îndoială că Brâncuşi, taie" cel mai drept şi, prin urmare, cel mai scurt drum spre această nobilă ţintă. Esenţele la care ajunge prin stilizare şi printr-un gigantic efort de discernere sunt cele la care omenirea râvneşte de mii de ani. Perfecţiunea,

armonia şi puritatea arteibrâncuşiene vitalitatea ei sunt, de asemenea, vechi aspiraţiiumane. Întocmai ca şi aserţiunilesale privind arta sauviaţa, redatein forma lapidară a aforismelor, operelelui Brâncuşi concentrează falcuri filosoficecu semnificaţii general umane. El a descifrat în materialele tradiţionale (lemn, piatră, metal) profundesensurileexistenţei pe carea ştiut să le traducă expresiv, cu o iscusinţă de maestru, în forme şi proporţii de o severă concizie. În acestsens, s-aluat la întrecerecu natura. De altfel, observareacesteia estedeo etapă majoră a demersuluiartistic brâncuşiar fără însă ca sculptura să imite formelecreatede mama-natură şi creând, dacă se poatespune aşa, o altă natură, la început numai a lui, dar pe urmă şi a noastră.

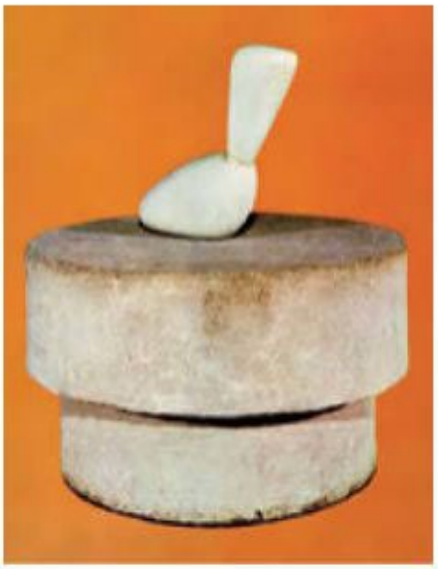
Brâncuşia avut desigurgeniu şi spiritul său a triumfat deplin asupramaterieiindiferent de natura acesteia: lemn, lut, piatră, metal. Dar ca să ajungă pe culmile acestelibertăţi, el a străbătut o cale lungă, urcată, metaforicvorbind, „pe brânci". Şi au urcat-onu numaiel, ci şi strămoşiilui ţărania căror experienţăel o prelungea. În adevăr, când spunem că Brâncuşise inspiră din arta populară străveche, avemîn vedereobiectelefăurite de artizanulţăran: casade lemn cu stâlpii prispelor în careîntâlnim motivul *Coloanafără sfârşit*, furcile de tors, lingurile ornamentatecu crestături, fileturile fără sfârşit ale teascurilor, roţile de moară, râşniţele, masa ţărănească rotundă şi joasăcu scăunele împrejur şi atâtea alte piesede inventar casnic şi gospodăresc. În tradiţia acestorîndeletniciri, Brâncuşia dat încă din adolescenţă probadeo rară iscusinţă de artizan. Când, în 1893, intra cabursuierla Şcoala de Arte şi Meserii din Craiova, mâinilelui dibaceerau deprinsedejacu prelucrarealemnului, aşa încât în foarte scurt timp elevul putea confecţionaviori (şi încă din lemnul ordinar al lăzilor de ambalaj) şi sculpta artistic ramecu ornamentebogate, existând mărturia că a sculptatchiar şi un bufet de sufragerie, cu îngeri"[400]. Practicadeo varăîntr-o întreprindere de mobilier artistic nu făceadecât să şlefuiascăşi mai mult talentul tânărului artizan.

La deprinderilede meşterartizanel nu va renunţa nici când, acoperit de faimă, va locui în centrul Parisului, în Impasse Ronsin. Atelierulsăuerapopulat, cum semai poateconstata şi astăzi, după ce a fost

CONSTANTIN BRÂNCUŞI, *Prinţesa X*

strămutatla Centrul Pompidou, de obiectecasnice meşteritede artist: o poartă, vatră, laviţă, bănci scobiteîn lemn, scaune, masădin două pietre de moară suprapuse. Dar până să ajungăla Paris, în 1904, Brâncuşimai trebuiasăurmezeîn ţară Şcoala Naţională de Arte Frumoasedin Bucureşti, în care aveasă-şîinsuşeascătoatetainelesculpturii, de astă datăcu precădere în gips, piatră şi bronz.

În timpul studiilor bucureşteneobţine diverse medalii pentru lucrări cum sunt bustul împăratului roman *Vitelius*, *Capul lui Laocoon*, mai multe *Capete de expresie*, bustul generalului dr. *Carol Davila* şi un studiu de anatomiedupă celebrastatuiea lui *Hermes* (Muzeele Capitoline din Roma) adicărenumitul *Ecorşeu*, de unde sevede cât de temeinicăera pregătirea sculptorului, cât de bine cunoşteael secretele corpului omenesc şi pe alemeşteşugului în a-l reda. Această solidă pregătireacademică îndreptăţeade bună seamă aşteptările ca sculptorulsăevolueze firescşi să ajungăun artist de frunte în vechea albie a tradiţiei. Ajuns la Paris, tocmai în aceastădirecţie pare săse îndrepte cu lucrări ca *Orgoliu*, *Capdecopil*, *Fiul câmpului* în felul cum concepeforme le, modelate cu o maresensibilitate, simţindu-sefără îndoială lecţialui Rodin.



CONSTANTIN BRÂNCUȘI, *Leda*

CONSTANTIN BRÂNCUȘI, *Sărutul*

Dar Brâncuși nu se mulțumește să evoluez și revoluționarul din el irumpe impetuos într-una dintre acele mari revolte care jalonează istoria artei universale. Anul 1907 se definește astfel crucial pentru cariera sculptorului român. Cât zăbovise în umbra lui Rodin, fascinat de acesta lucra sec u nesaț, fără a găsi însă vreo satisfacție. „Făceam câte o sculptură pe zi – îi mărturisea mai târziu lui Petre Pandrea. Făceam ca și el. Pastișam inconștient, dar vedeam pastișa. Eram nenorocit. Au fost anii cei mai grei, anii de regăsire a unui drum propriu. Am plecat de la Rodin, l-am supărat, dar trebuia să-mi caut calea mea" [401].

Părăsind tradiția clasică, Brâncuși se întoarce la obârșiile sculpturii, în preistoria umanității și modelând în gips *Rugăciunea* și cioplind în *taille directe* operele care-i vor marca adevăratul debut în noua orientare, cum sunt *Sărutul* și *Cumințenia pământului*. Ajunge astfel, la simplicitate, pace și bucurie", cum avea să-și amintească în aceeași confesiune făcutălui Pandrea.

Curajul său în hotărâre cu care sfărâmă canoanele și se angajează pe noul drum era cu atât mai remarcabil cu cât două dintre operele în care se manifestă pentru prima oară ca novator sunt comenzi pentru monumente funerare. Or, se știe cât de conservator era în epocă gustul comun și cât de grijulii erau moștenitorii cu memoria celor răposați pentru a nu îngădui nici o abatere de la canoanele îndeobște admise, pentru a nu comite cumva o impietate. Nu întâmplător, de aceea în marea ei majoritate, sculptura funerară prezintă atâta tea platitudini și poncife, cu totul excepțional sărindu-se în acest gen peste nivelul mediocrității. Deci tocmai în acest domeniu imperturbabil în liniaritatea sa a intervenit Brâncuși răscolitor și „profanator" aproape, în ochii multora, pentru a crea capodopere ale viitorului. E drept, sculptorul s-a bucurat, în cazul celor doi comanditari ai monumentelor în cauză, de oameni evoluați, fără prejudecăți.

Primul dintre cele două monumente, *Rugăciunea*, a fost creat pentru mormântul din cimitirul Dumbrava din Buzăul unui oarecare Petre Stănescu, înfățișat și el bust. Cât privește alegoria *Rugăciunii* ea este redată de nudul unei femei îngenuncheate în poziție de prosternare. Cu cioturi în loc de mâini, fără nici o putere de seducție carnală, lipsit de orice urmă de senzualitate, nudul respectiv exprimă doar umilință și devoțiune. Dar lucrarea avea semnificații mai bogate decât cea pe care i-o asigura destinația ei funerară. Astfel, criticul Dan Hăulică, semnalând coincidența revelatoare a datării statuii cu datarăscoalei țărănești din 1907, deslușea în „imaginea de reculegere funerară pe care a zămislit-o atunci Brâncuși - acel trunchi auster și anonim, sfielnic și tenace totuși, acea vegheîn genunchi, neprihănită

şi fermă – întâiul monumental acestui martiraj" (al celor 11000 de ţărani ucişi, n.n.) [402].

Celălalt monument funerar, destinat să străjuiască mormântul unei tinere sinucigaşe în cimitirul din Montparnasse este *Sărutul*. Temă îl interesase pe artist mai demult, din 1907, şi va continua să-l obsedeze. Variantele *Sărutului* se află în muzeele din Craiova, Bucureşti, Paris, New York, Philadelphia, Chicago, iar în *Poarta sărutului* de la Târgu-Jiu motivul este simplificat până la o esenţă de vas abstract. Conceput în spirit polemic cu *Sărutul* lui Rodin, lucrarea lui Brâncuşi este realizată într-un limbaj frust, puternic stilizat, ce aminteşte de plastica neolitică. Noutatea de-a dreptul uimitoare în truchipată de această lucrare constă în faptul că – aşa cum arăta autoarea unei ample analize a formei în sculptură – „Demonstrativ, în locul formelor anatomice corecte Brâncuşi sculpta un paralelipiped, un bloc de piatră pe care l-a cioplit aspruşi pe care l-a incizat obţinând câteva vagi profile". În felul acesta el, după expresia celei amintite autoare, curăţa sculptura de reminiscenţe romantice [403] sau, cum avea să spună sculptorul englez Henri Moore, Brâncuşi curăţa sculptura europeană de „vegetaţia excesivă făcându-ne din nou conştienţi de ceea ce înseamnă forma" [404].

În sfârşit, cea de-a treia lucrare, a treia, care jalonează decisiv ruptura lui Brâncuşi de tradiţia recentă, dar, printr-o regresiune în timp de milenii, îi asigură legătura cu tradiţia mai îndepărtată, drept punte pe care se întoarcea obârşii servindu-i arta populară, este *Cumînţenia pământului*. Caracterul arhaic acestei mici statui amintind de idolii Neoliticului, dar şi de „caloienii" modelaţi din lut şi aruncaţi pe ape, de „Sânziene" pentru a-l îmbuna pe zeul ploilor – obicei păstrat până de curând în unele zone ale ţării – n-a scăpat observatorilor. În 1910, când a fost expusă la Bucureşti, la Tinerimea Artistică, a stârnit o vie polemică. Printre comentatori se afla şi poetul Al. Vlahuţă care, deşi nu se arată pregătit să adere la curentul modern pe care-l inaugura cu atâta autoritate mica statuetă a lui Brâncuşi, ne lasă totuşi o descriere a ei pe cât de exactă pe atât de sugestivă. „Cine a văzut-o o dată, n-o mai uită – scrie poetul în *Universul*. O momâie cioplită în piatră, care ar închipui o femeie goală ce şade cu adevărat foarte cuminte în capul oaselor, cu genunchii şi braţele zgribulit strânse în atitudinea unei fiinţe pătrunse de frigul eternităţii, probabil, destul de urâtă, cu ochii mici, apropiaţi, de abia crestaţi, pe o figură largă, asimetrică, modelată cu o sugestivă naivitate de primitiv, ochi care nu privesc afară, ci înăuntru, în misteriosul infinit lăuntric. Ai zice o divinitate ciudată, găsită sub dărâmăturile unui templu antic". Considerând-o sfidarea tuturor formelor clasice şi a idealului în artă", un alt contemporan (pictorul V. Ravici) asemuia *Cumînţenia pământului* cu „o piesă arheologică găsită, dezgropată din cine ştie ce nisipuri ale Egiptului" [405], părerea apropiată de a lui Tudor Arghezi care consideră că opera în cauză, nu-i întrecută decât în proporţii şi durată de portretul fratelui mai bătrân, Sfinxul" [406].

Asemănări cu diverse opere arhaice *Cumînţenia pământului* a sugerat şi străinilor, Carola Giedion-Welcker asemuind-o cu nu ştiu ce idoli din Ciclade, iar René Huyghe, cu *Venus din Lespugue*

CONSTANTIN BRÂNCUŞI, *Cumînţenia pământului*

CONSTANTIN BRÂNCUŞI, *Foca (Miracolul)*

Dacă, sub aspect formal, *Cumînţenia pământului* a fost identificată în mod corect ca o întoarcere a sculptorului la formele arhetipale arhaice, asupra semnificaţiei filosofice a operei interpretările ce i se dau n-au fost nici pe departe epuizate, caracterului ei enigmatic pretându-se a conotaţii diverse. Pentru filosoful Constantin Noica, de pildă, această operă brâncuşiană „nu poartă în ea altă enigmă, poate, decât enigma devenirii întru fiinţă a omului [...]. Ea este ca şi cum Brâncuşi ar fi sculptat nu devenirea întru fiinţă a unui lucru de pe pământ, ci devenirea întru fiinţă, întru omenesc a Pământului însuşi"[407]. Mai reţinem ca deosebit de ingenioasă şi relevantă paralela pe care o face Dan Grigorescu între *Cumînţenia pământului* şi o altă întrupare a înţelepciunii, de astădată poetică, dar la fel de îndepărtată ca origine, şi anume „întunecatul Căţel-al-pământului ce se aude lătrând din adâncuri în poemul eminescian"[408].

Am insistat asupra celor trei opere de o are ce marcau o radicală ruptură de convenţii. În continuare nu vom face însă decât să punctăm, detaşându-le dintr-o operă prodigioasă bogată în forme şi sensuri monumentele, pe cele mai importante. Am putea continua enumerarea cu *Prometeu*, cu *Domnişoara Pogany*, cu *Muza adormită*, cu *Noul-născut*, cu *Sculptura pentru orbi*, cu *Cocoşul*, cu *Ţestoasa*, cu *Regele regilor*. Toate trădează aspiraţia sculptorului spre simplificare, spre reducerea la esenţă prin refuzul categoric al „bifecului" cu care operează Michelangelo.

Adoptând, ca şi Cézanne, formele geometrice (sferă, con, cilindru) drept bază a figuraţiei epurate la maximum, Brâncuşi ajunge în lucrările *Începutul lumii*, în *Noul-născut* şi în *Sculptura pentru orbi* la forme ovoidale îndelung şlefuite pentru a dobândi perfecţiune cvasimatematică.

Dar tema predilectă a sculptorului este cea a zborului întruchipată de *Măiastrele* sale, inspirate, desigur – aşa cum presupun în consens toţi exegeţii – demirificele păsări maiestre din folclorul românesc, învestite de imaginaţia populară cu cele mai miraculoase însuşiri.

Despre noutatea tulburătoare, absolut nonconvenţională, a operelor lui Brâncuşi aduce mărturie şi o întâmplare anecdotică petrecută în anii 1926–1928. Avem în vedere procesul intentat de sculptor vameşilor americani care, cu ocazia unei expoziţii la New York, considerând *Pasărea în spaţiu* (bronz lustruit) drept piesă industrială detaşată, au impus-o la o taxă de 210 dolari. Câştigarea procesului i-a prelungit pe şase ani i-a pricinuit artistului multe tracasări, dar i-a adus şi un spor de celebritate, cota lucrărilor sale cunoscându-le ulterior o mare ascensiune.

O descriere mai detaliată şi consideraţii privind semnificaţiile multiple ce i se atribuie merită ansamblul monumental făurit la Târgu Jiu. Sunt în discuţie de astădată mai multe piese ce alcătuiesc un monument. Încercări de acest gen sculptorul mai făcuse. În 1914, când s-a pus problema ridicării unei statui a lui Spiru Haret în Piaţa Universităţii din Bucureşti, Brâncuşi a imaginat un proiect intitulat *Fântâna lui Haret*, reprezentând în adevăr o fântână – aluzie la opera culturală a mareluiom de stat la care s-au adăpat mai multe generaţii. Proiectul a fost însă respins. Un alt proiect ce n-a depăşit acest stadiu era cel al unui *Templul meditaţiei*, destinat maharadjahului din Indore (India). Proiectul ansamblului de la Târgu Jiu a fost, în schimb, tradus în viaţă şi, începând din anul 1938, oraşul de la poalele Parângului se poate mândri cu o operă de faimă mondială. Ansamblul respectiv, conceput ca memorial dedicat eroilor din Primul Război Mondial, se compune din trei monumente dispuse de-a lungul unui ax, şi anume *Masa tăcerii*, *Poarta sărutului* şi *Coloana fără sfârşit*. Toate cele trei piese sunt încărcate de simboluri şi sunt rezultatul

CONSTANTIN BRÂNCUȘI
Masa Tăcerii,
Târgu Jiu

CONSTANTIN BRÂNCUȘI,
Poarta sărutului,
Târgu Jiu

CONSTANTIN BRÂNCUŞI, *Coloana fără sfârşit*, Târgu Jiu

unei preocupări îndelungi şi asidue a sculptorului pentru găsirea unor forme cât mai sugestive. Pentru *Poarta sărutului* a reluat, de pildă, ca laitmotiv monumentul funerar realizat cu mai bine de un sfert de veac în urmă, iar *Coloana fără sfârşit* era dezvoltarea unei coloane de dimensiuni reduse realizată în 1918.

Masa tăcerii sau *Masa dacică*, aşa cum i se mai spune, este formată dintr-un cilindru cu diametrul de 2,13 m înalt de 0,43 m suprapus unui alt cilindru mai îngust. În jurul mesei sunt dispuse douăsprezece scaune înalte de 0,55 m şi alcătuite din două semisfere tangente una la alta în aşa fel încât formează un fel de clepsidre. Atât imaginea clepsidrelor, cât şi asemănarea mesei cu pietrele de moară par să sugereze scurgerea timpului care macină. Alte conotaţii atribuite mesei sunt cele care amintesc de cadranul unui ceas, de planete, de zodii, totul sugerând în ultimă instanţă timpul, infinitul, eternitatea. Pentru *Poarta sărutului*, concepută ca un arc de triumf, motivul repetat al unui cuplu îngemănat în sărutare semnifică aţia iubirii eterne cesfidează înoarteaNu mai puţin bogată în simboluri este ceade a treia piesă a ansamblului – *Coloana fără sfârşit*, înaltă de aproape 30 m şi formată dintr-un număr de 15 octoedre ce se înşiră asemenea „mărgelelor" - cum le numea Brâncuşi – formând un „şirag de mătănii" ce semnifică „recunoştinţa fără de sfârşit" pe care o datorăm eroilor pentru jertfa lor.

Referitor la *Coloana infinită* de la Târgu Jiu, s-au remarcat rigoarea matematică a proporţiilor şi raporturile dintre dimensiuni găsite de sculptor, iar în privinţa semnificaţiei ei pentru istoria sculpturii, merită reţinută aprecierea istoricului de artă francez Jean Cassou potrivit căruia Brâncuşi, a despicat cu dalta lui inspirată istoria sculpturii mondiale în două, aşezând granita dintre clasicism şi modern *Coloana fără sfârşit* în frumuseţea geniului românesc[409]. Este o apreciere să recunoaştem, ce-l omagiază pe marele sculptor, dar odată cu el şi poporul care l-a zămislit.

În ultimii câţiva ani, după o lungă perioadă de acalmie, în jurul lui Brâncuşi s-a stârnit o aprigă polemică legată de o suită de opere ce i se atribuie, unele certificate ca autentice de documente (scrisori ale artistului), iar altele nevalidate ca atare.

Creator deopotrivă al unor noi realităţi, al unei noi concepţii spaţiale, ca şi al unui nou alfabet plastic, răspunzând astfel nevoii de absolut, de ideal, de înnoire a omenirii, Brâncuşi nu putea să nu devină unul dintre exponenţii veacului său. Deschizător de drumuri, protagonist de frunte în configurarea noilor direcţii în arta modernă, el devine universal rămânând român, devine al tuturor rămânând al nostru, iar universalitatea operei sale priveşte deopotrivă amândouă categoriile primordiale ale existenţei – şi spaţiul, şi timpul –, că cinumele lui este dintre cele hărăzite eternităţii.

Piatră de hotar pentru istoria sculpturii moderne universale, Brâncuşi n-a avut o importanţă mai mică nici pentru sculptura românească. Exemplul lui a fost o lecţie pentru mulţi conaţionali. Dar nu în imediat, ci abia peste timp, abia astăzi ecoul arteilui se aude limpede. Izolarea sa relativă (s-a vorbit despre el ca despre un eremit), nimbul căpătat (nu i s-a zis „Sfântul din Montparnasse"?) a ţinut oarecum la

CONSTANTIN BRÂNCUŞI
Pasăre în spaţiu

distanţă pe tinerii români care l-ar fi putut urma, iar curajos ulact de anticipaţie care este opera sa i-a putut chiar speria pe unii. Este drept, în afară de milionari şi maharadjahi au existat şi în ţară oameni care l-au înţeles şi i-au acordat sprijinul necesar realizării complexului de la Târgu Jiu. Dar câţi au apreciat cu adevărat valoarea monumentului? Mulţi i-au contestat valoarea şi a fost o vreme când sculptorul era socotit un eretic, un „formalist". Aşadar, dacă trecem peste excepţia ce-o constituie câţiva admiratori şi mai ales admiratoare care-i calcă pragul atelierului, încumetându-se uneori să zăbovească mai mult în preajma maestrului, învăţând câte ceva, putem spune că Brâncuşi n-a făcut prozeliţi imediat, ca să nu mai vorbim de o şcoală în adevăratul sens al cuvântului. Ce este mai curios, nici Paciurea, care

CONSTANTIN BRÂNCUŞI
Adam şi Eva

FREDERIC STORK, *Salomeea*

FREDERIC STORK, *Femeia cu mărgăritar*

a condus un atelier şi a avut discipoli în cadrul Şcolii de Belle Arte bucureştene, n-a creat propriu-zis şcoală. Deşi au deschis drumuri noi în sculptură, cei doi nu le-au închis automat şi pe cele vechi. Or, tinerii sculptori români care se vor afirma în perioada dintre cele două războaie tocmai pe aceste drumuri vechi vor apuca.

Cu atât mai mult cu cât nici colegii de generaţie ai lui Paciurea şi Brâncuşi nu se vor abate de la linia cuminte a sculpturii de tradiţie renascentistă şi neoclasică. Ceea ce nu înseamnă că, în cadrul dat, anterior constituit, cu tot conservatorismul lor de viziune şi metodă, aceşti artişti nu au îmbogăţit sculptura românească cu contribuţii valoroase. Frederic Storck (1872–1942) demonstrează contrariul. Fiu, caşi Carol, al bătrânului Karl Storck, el va întregi onorabil aportul familiei Storck la cultura românească. O va face în primul rând datorită nivelului profesional ridicat, datorită culturii sale plastice, cât şi unei relative receptivităţi faţă de ce are prilejul să vadă în muzeele şi atelierele din Germania şi Italia unde merge la specializare. Sunt acestea calităţi ce vor compensa lipsa de sentiment, ardoarea romantică sau fanteziaşi curajul de a inova. În comparaţie cu vulcanicul Paciurea, Storck rămâne, aşadar profesoral şi rece. Buna cunoaştere a anatomiei, grija pentru formă, minuţia cu care cizelează, corectitudinea fac însă din el un bun practician şi o dovedeşte mai în toate genurile. Adică în busturi precum cel al poetului *Alexandru Macedonski* şi al propriei sale soţii, în alegorii *(Tristeţea, Adevărul, Agricultura, Industria)* în diverse nuduri, în sculptura funerară *(Evangheliştii* de la capela Gheorghieff de la cimitirul Bellu) şi chiar în statuete de vitrină *(Clovn, Cerşetor, Ţigancă, Pegânduri)*

De educaţie germană, urmând, după terminarea Şcolii de Belle Arte din Bucureşti, Academia de Artă din München şi fiind un truditor conştiincios şi harnic, devizului înscris şi pe pereţii casei fiind „Să munceşti, să munceşti şi iar să munceşti", Fr. Storck a ajuns la adevărate performanţe nu numai cantitative, ci şi în privinţa varietăţii tehnicilor şi stilurilor practicate.

Genul pe care Fr. Storck îl frecventează cu cea mai mare plăcere estetotuşi nudul feminin. Realizează

zeci de nuduri, în special statuete de bronz cărora le dă denumiri convenţionale precum *Adolescenţa*, *Durerea*, *Pocăinţa*, *Iubirea*, *Aurora*, *Contemplaţia*. Majoritatea tinere, adolescentine aceste nuduri zvelte, pline de farmec, sunt adevărate imnuri înălţate vieţii.

Ca mulţi alţi sculptori români, Storck a încercat şi el să realizeze un monument *Eminescu*, dar nu a izbutit să facă ceva memorabil, cum nu reuşise într-o asemenea întreprindere nici Paciurea.

O menţiune specială merită *Gigantul*, pandantul operei cu acelaşi nume a lui Paciurea, comparaţia cu aceasta fiind-i însă net defavorabilă, poate mai din lipsa tensiunii pe care statuia n-o are pentru că n-a avut-o în prealabil artistul în suflet. Nefavorabilă-ar fi şi comparaţia pe care am face-o eventual între *Sărutul*

FREDERIC STORCK, *Agricultor*

FREDERIC STORCK, *Nud*

influenţate evident de Rodin, şi compoziţiile statuare ale acestuia pe aceeaşi temă. Şi totuşi există o lucrare – *Salomeea* care, prin calităţile ei decorative, prin inditul ei, ne pune în faţa unui Storck dispus să-şi prime neasc eventual şi viziunea. Lucru pe care nu-l putem spune în nici un caz despre un alt sculptor al generaţiei – Oscar Spaethe (1875–1944) – cu toate că, în materie de profesionalism şi el se arată la fel de bine pregătit. O certifică operade tinereţe,

FREDERIC STORCK, *Moş Costache*

Faun dansând, dezgropat parcă dintr-un strat al civilizaţiei elenistice şi îl confirmă o mulţime de busturi sau statuia lui *Costache Negri* de la Galaţi.

Asemenea lui Fr. Storck, lui Paciurea şi chiar lui Brâncuşi, Spaethe îşi încheie creaţia înainte de sfârşitul războiului. Ne vom ocupa în continuare de acei sculptori care, născuţi la sfârşitul veacului XIX sau în primul deceniul secolului XX, vor acoperi cu creaţiile lor, în întregime sau în parte, perioada interbelică pentru ca, apoi, după terminarea războiului, să continue să-şi aducă, într-o măsură sau alta, contribuţia la afirmarea artei contemporane româneşti.

Primul în ordinea naşterii şi a longevităţii este Ion Jalea (1887–1983). El face parte dintre cei care, ca vârstă, puteau să-i fie discipoli şi urmaşi lui Brâncuşi, dar nu i-au fost. A studiat, în schimb, cu Paciurea, fără să-şi însuşească ici viziunea acestuia, iar în străinătate, la Paris, îi frecventează pe Bourdelle şi pe Carpeaux, rămânând de la ei cu un evident cult pentru masivitatea formei ce anulează, în parte, înclinaţia iniţială pentru modelajul sensibil de tip rodinian deprins de la Paciurea. În această primă manieră sculptează înainte de război un *Cain (Remuşcare)*, un studiu de nud, *Căderea îngerilor*, un grup de *Ţărani* şi altele.

Venind războiul şi fiind mobilizat, Jalea pleacă pe frontul din Moldova unde îşi pierde braţul stâng. Această întâmplare, poate şi frecventarea atelierului lui Bourdelle îl împing spre o simplificarea formei şi spre un sensibil câştig în direcţia monumentalităţii ce va caracteriza opera sa viitoare, mai ales că va primi mai multe comenzi de monumente (*Monumentul soldaţilor francezi căzuţi în România*, amplasat în Cişmigiu, *Monumentul românilor prizonieri*, *Monumentul infanteriei*, *Monumentul eferiştilor* din faţa Gării de Nord, realizat în colaborare cu Medrea). Cele mai izbutite opere ale sale sunt totuşi cele fără caracter oficial (*Hercule doborând centaurul*, *Centaur frângând arcul*, *Lucifer*, *Arcaş odihnindu-se*) inspirate de mitologia greacă şi românească, statuetele de gen (*La lucru*, *Oameni cărând saci*, *Prăşitoare*, *Ţărancă cu dovleac*, *Bivolar*, *Lăptăreasă*, *La plug*) portretul (cel al tatălui, cel al scriitorului *Liviu Rebreanu*

ION JALEA, *Lucifer*

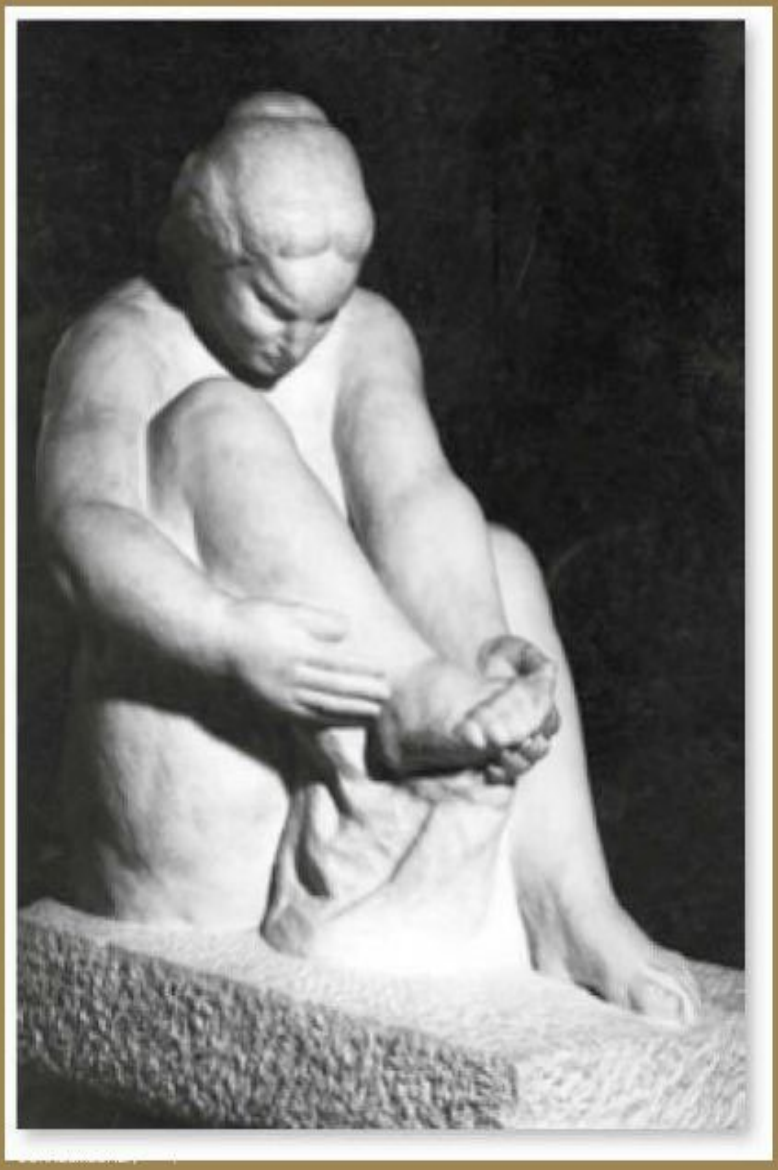
etc.). Şi să nu uităm statuia maiestuoasă şi sobră a lui *Spiru Haret* din Piaţa Universităţii din capitală. Bucurându-se de o longevitate excepţională, Jalea va crea cu o energie juvenilă o operă de un viguros realism, dar cu o notă romantică, şi în ultimele trei decenii de după al Doilea Război Mondial. Reţinem portretele de *Muncitor* şi *Muncitoare*, pe cele de artişti (*Enescu, Ceaikovski*) şi basorelieful *Împărat şi proletar* ilustrând primele strofe din poemul cu acelaşi nume al lui Eminescu.

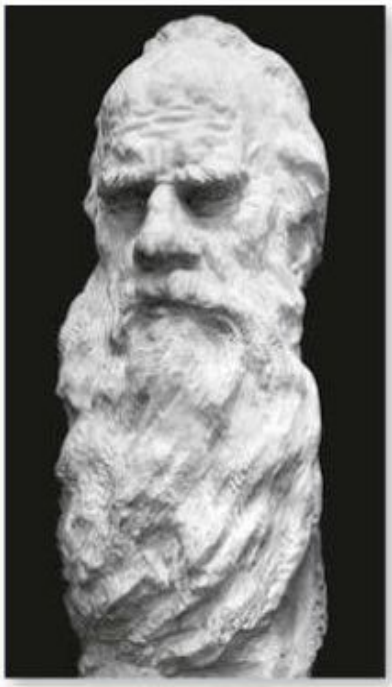
Nu mult diferit de Jalea, o pregătire preocupări, viziune, tehnică, din aceeaşi generaţie cu el, se afirmă, în perioada analizată şi Cornel Medrea (1888–1964).

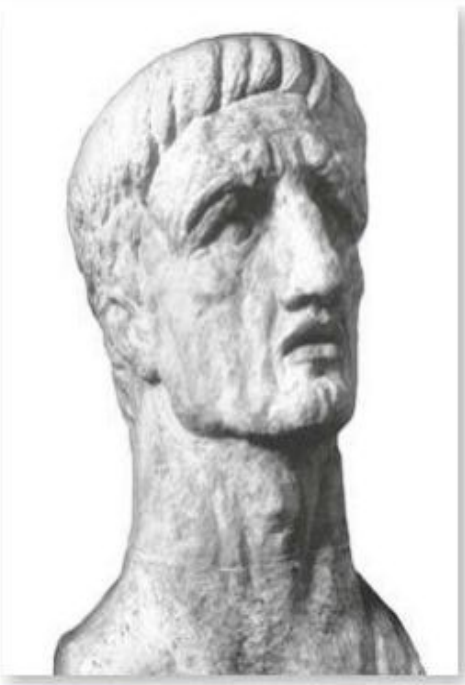
Este, credem potrivit să începem prezentarea acestui artist cu cuvintele pictorului Baba: „Medrea a lăsat o operă imensă ce abia încape într-un muzeu. Oriunde te întâlneşti cu ea o remarci. Exprimă noblеţea şi grandoarea ce îi era proprii lui. În nici o împrejurare, nici omul, nici artistul n-au fost decât aşa. Şi în viaţă, şi în artă, Medrea a ocolit instinctiv vulgaritatea şi tot ce ar fi putut diminua demnitatea unei nobile origini ţărăneşti, ancestrală însuşirea fiilor pământului pe care s-a născut"[410].

Ceea ce caracterizează în primul rând opera lui Medrea este bogăţia şi varietatea ei nu numai tematică, ci şi din punct de vedere al genurilor, al viziunii, al formei şi maniereide a modela volumele. Dacă ne dă unele dintre cele mai pregnante portrete din sculptura românească ne gândim la busturile lui *Coşbuc, Delavrancea, Beethoven, Michelangelo, Tolstoi, Marx, Ovidiu* – acesta din urmă având ceva de mască tragică), tot el este şi autorul unor nuduri de femei pe cât de moderne ca operă de artă, pe atât de primitive în aspectul lor planturos, de idoli neolitici, pe cât de robuste, pe atât de sensibil modelate în detaliile lor semnificative (*Ghimpele, Maternitate, La baie, Eva, Pegânduri, Nud şezând* etc.). Dacă a modelat câteva mici statuete de gen de un realism frust şi expresiv, ca *Refugiata, La câmp, Rugăciune*, sau câteva grupuri statuare la proporţii normale, ca *Bătrânii, Confidenţe, Pietà*, tot lui îi datorăm

ION JALEA, *Arcaşul*







CORNEL
MEDREA
Lupta lui
Dragoș cu
zimbrul

CORNEL MEDREA, *Refugiata*

OSCAR HAN, *Constantin Brâncoveanu*

și câteva proiecte de monumente între acestea distingându-se statuia masivă a ardeleanului *Vasile Lucaciu*

Medrea s-a afirmat și ca un iscusit maestru al reliefului, demonstrând o înaltă știință a organizării compoziției și a sintetizării formelor în așa fel încât să nu cadă în narativism și picturalitate. Cele mai reușite dintre reliefurile realizate de-alungul carierei sunt cel înfățișând dramatica luptă a lui *Dragoș cu zimbrul* în cadrul pavilionului românesc de la Expoziția Universală de la Paris din 1937 și cel realizat în colaborare cu Ion Jalea la Mausoleul de la Mărășești.

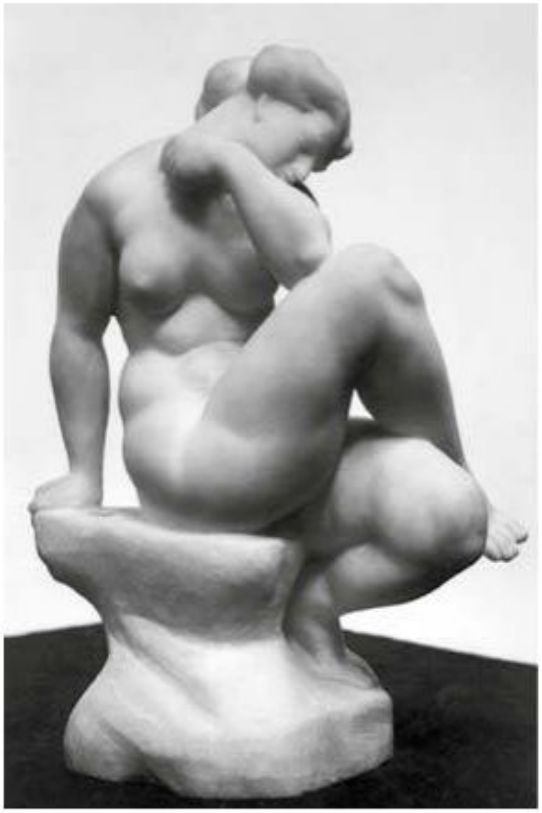
Cu Oscar Han (1891–1976), rămânem pe făgașul aceleiași tradiții urmate de Jalea și Medrea cu deosebirea că, în sensul stilizării și simplificării, el face un pas înainte. Mai puțin vizibil în statuia lui *Mihail Kogălniceanu* din București acest lucru devine pregnant în monumentul lui *Constantin Brâncoveanu* din Piața Sf. Gheorghe din capitală, caracterizat printr-un hieratism de factură bizantină foarte adecvat pentru un personaj medieval, cu atât mai mult cu cât se pretează bine la această rezolvare plastică veșmântul oriental al voievodului. Dintre busturi *(Homer Eminescu, Grigore Manolescu, Vasile Pârvan, Nicolae Iorga)* le evidențiem pe ultimele două, incomparabil mai reușite în încercarea de a reda personalitatea celor doi istorici decât chipul oarecum convențional al poetului român.

Romulus Ladea (1901–1970) a frecventat atât atelierul lui Paciurea în țară, cât și pe cel al lui Brâncuși de la Paris, fără să fie influențat evident de aceștia. Poate atenția acordată într-un timp lemnului în care ciopleștea mai multe chipuri și reliefuri *(Iovan Iorgovan, Țăran din satul meu, Portretul mamei)* să i-o fi sugerat în mod indirect arta lui Brâncuși. În rest, raportat la cele două mari repere ale sculpturii

ROMULUS LADEA, *Autoportret*

francezepecarele cunoaşte din contact direct – Rodin şi Bourdelle – putem spune că Ladea se situează la echidistanţă de picturalitatea primului şi de rigoarea arhitecturală a celui de al doilea. De evidenţiat nota lirică, duioşia, nonşalanţa, bunătatea, ba chiar tristeţea, boseala de care sunt cuprinse personajele sale, în majoritate tinere *(Fraţii, Dragoste părintească, Fiul meu Ion, Fratele meu Toma, Nud)*, iar busturile *(Rebreanu, Lucian Blaga, Agârbiceanu)* prezintă şi ele o undă de îngândurare tristă.

Un artist cu bogate resurse profesionale, care a sculptat cu multă uşurinţă nefiind bântuit de îndoieli şi de probleme existenţiale (de unde întinderea relativ mare a operei sale), un manierist până la un punct (abordează uneori simultan mai multe maniere şi stiluri), un bun întreprinzător, căci altfel nu ne-am explica numărul mare de comenzi primite, Constantin Baraschi (1902–1966) a avut încă de la debut un mare succes cu lucrări care cuprind



CONSTANTIN BARASCHI
Nud

de la reinterpretări ale unor teme antice *(Satirul şi nimfa)* şi creştine *(Sf. Gheorghe omorând balaurul)* până la busturi ale oamenilor de cultură (artişti, academicieni, scriitori) şi de la nuduri până la statuara monumentală, ceamai mare parte a operei fiind realizată în perioada postbelică.

Opus în multe privinţe (productivitate redusă, implicare sentimentală în operă, unitate stilistică) lui Baraschi, lucrează în această perioadă şi Gheorghe Anghel (1904–1966). Sensibilitatea sa deosebită l-a determinat să cultive cu predilecţie portretul, gen pretenţios în care uniformitatea relativă a motivelor şi cadrul strâmt în care operează sculptorul trebuie compensate de o mare forţă expresivă. Or, Anghel, portretist prin vocaţie, a ştiut să deaviaţă bronzului şi să facă să trăiască pe chipul celor portretizaţi cele mai fine şi mai discrete stări sufleteşti. Modelajul său sensibil caracterizează însă forma nu plat şi descriptiv prin detalii irelevante, ci într-un mod sintetic, extrem de concentrat. Aşa procedează el cu personajele reale (bustul actorului *Jean Yonell*

ROMULUS LADEA,
Iovan Iorgovan

GHEORGHE ANGHEL. *Victorie*

ION IRIMESCU. *Buna Vestire*

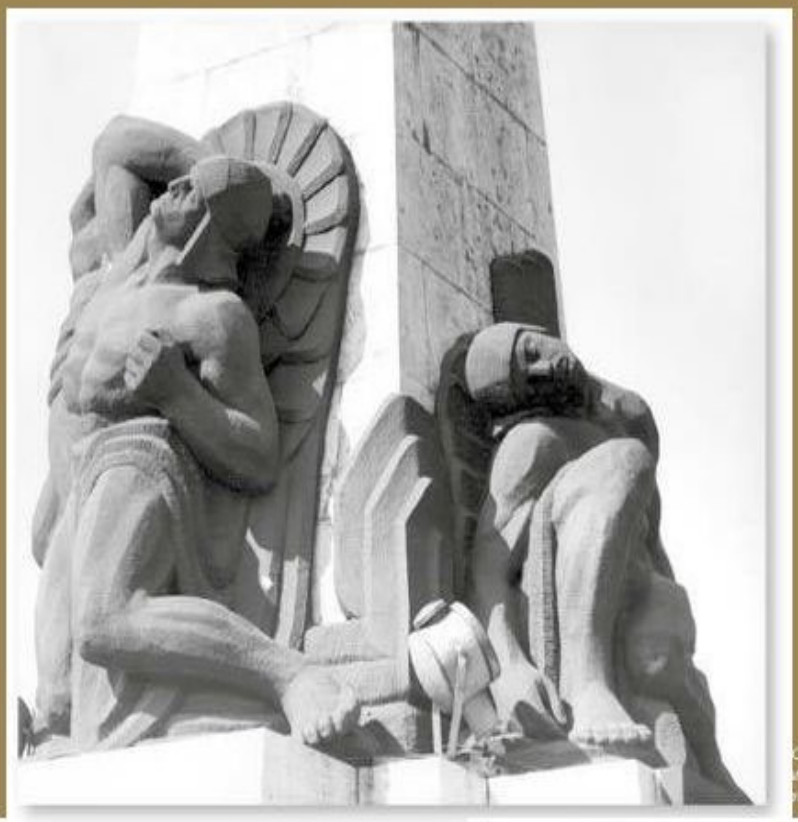
aşezat în foaierul Comediei Franceze, busturile lui *Enescu* şi *Eminescu*, şi tot aşa cu alegoriile *Victoriei, Muzicii, Rugăciunii* şi *Maternităţii*.

Liric în dominanta spiritului său, Anghel nu putea fi în acelaşi timp un monumentalist. Dacă statuile sale (statui de interior, chiar când, precum cea a lui Eminescu, a fost plasată într-un scuar), au totuşi monumentalitate pe care i-o conferă hieratismul şi frontalitatea, lipsa lor de gesticulaţie, pozaliniştită, mai estuoasă. Lucrări precum *Cărturarul*, *Theodor Pallady*, *Mihail Eminescu*, *Victoria* o confirmă.

În tradiţia sculpturii româneşti, dintre cele două războaie, într-o formulă ce ţine seama deopotrivă de construcţia solidă a formelor şi de plasticitatea suprafeţelor, dar mai dinamic, mai nervos, mai baroc, se afirmă şi Ion Irimescu (1903–2005). *Îngerul Bunei Vestiri*, *Sf. Gheorghe* în scena cu balaurul, *Centaureasă cântând la harfă*, *Moise* şi alte asemenea compoziţii exemplifică cu pregnanţă linia urmată de el în primii ani de afirmare. Cum însă va evolua rapid, schimbându-şi cel puţin de două ori stilul în perioada postbelică, opera sa aparţine în cea mai mare parte capitolului consacrat artei contemporane.

Într-o măsură mai mică, observaţia este valabilă şi pentru Iosif Fekete (1903–1967) la care distingem, de asemenea, deosebiri radicale între primele opere şi cele din ultimele decenii. Evoluţia lui estetotuşi mai organică, aceeaşi propensiune spre extragerea esenţialului, spre concizie şi sinteză caracterizând întreaga operă, dar fiind mai laborios în prima fază decât în a doua când tratează totul foarte sumar. Cele două monumente - al *Aviatorilor* (Bucureşti) realizat în 1930, şi *Horia, Cloşca şi Crişan* (Alba Iulia), în 1937 – sunt poate dintre cele mai moderne care au fost înălţate în acea epocă în ţară, alura de modernitate conferindu-le atât perfecta armonie a sculpturii cu soclul cât şi modelajul în planuri mari de esenţă aproape cubistă a formei.

Referitor la faptul că *Monumentul aviatorilor* este considerat, în deobşte, rezultatul colaborării dintre Lydia Kotzebue şi Fekete trebuie spus că aportul celei dintâi trebuie să fi fost cu totul neglijabil dacă ţinem seama că doamna respectivă n-a mai creat nimic demn de menţionat, pe câtă vreme, stilistic,



OSIF FEKETE
Monumentul
viatorilor, detaliu

IOSIF FEKETE
Don Quijote

IOSIF FEKETE,
Capitalism

BORIS CARAGEA, *Femeia cu cobiliță*

acest monument se încadrează perfect ca parte constitutivă a operei lui Fekete.

Dacă se poate decela o influență cât de mică în sculptura acestui artist, ea vine de bună seamă de la Paciurea pe care l-a avut profesor. Lucrarea în bronz *Primitivul* din 1936 ne amintește oricum, prin forța brută a personajului de *Omul primitiv* al lui Paciurea.

În descendența unui clasicism revigorat de marii sculptori ai secolului XX, dar cu temperament de romantic căruia-i plac gesturile largi, uneori patetice, mișcarea și agitația în sensuri multiple a liniilor, ca și plasticitatea senzuală a suprafețelor, se situează de la început Boris Caragea (1906–1973). Simțul decorativ, văditîn grupul statuar *Durere*, în *Relief funerar* în *Femeia cu cobiliță* (această privită din profil, având un contur memorabil în expresivitatea lui), este o componentă de bază a sculpturii lui Boris Caragea, ca și muzicalitatea sau cafluența liniilor ceordonează formele în mișcare.

Ardeleanca și Ladea, dar provenind din rândul cioplitorilor anonimi ai lemnului și rămânând în bună măsură un artist legat strâns de tradițiile artei populare, Eugen Szervatius (1903–1985) folosește virtuțile materialului viu al copaci lor acționând în sensul fibrei, ba uneori speculând chiar nodurile și cioturile pentru a crea o imagistică proprie inspirată din lumea satului și din folclor.

Este o direcție pe care se angajează parțial și Ion Vlasiu (1908–1998). Mai întâi pentru că și lui îi este familiar lemnul în care „sculptează poveștișiîncremenește o chemare ce sunt ale unui neam întreg de pălmași, domoli în blândețea bucuriei, viforoși și aprigi în sfântași tulburata lor răzmeriță" (M.R. Paraschivescu).

Cu lumea satului și cu eresurile ei, Vlasiu nu se află doar într-o relație exterioară, limitată la împrumuturi tematice și la mimarea unor gesturi. Plecat din sat (o carte a sa autobiografică se intitulează *Am plecat din sat*), sprea interfera marile drumuri ale artei

JENŐ SZERVATIUSZ, *Monumentul poetului Tamas Aron*

moderne şi a secultiva, el va păstra nealterate însuşiri pe care le moşteneşte din generaţie în generaţie oamenii tari ai pământului. Printre altele, operele sale respiră o mare sinceritate atât în brutalitatea cu care sunt cioplite lemnul şi piatra, cât şi în tandreţea netezimile marmurei şi a labastrului, artistul fiind pe rând senzual şi cast, dramatic şi liric, aprig şi duios. Natură proteică, el nu se cantonează o dată pentru totdeauna într-un stil anume. Trece de la un material la altul, de la o temă la alta (chiar de la o artă la alta, căci schimbă deseori dalta cu penelul pictorului sau cu pana scriitorului), de la un sentiment la altul, el îşi schimbă radical viziunea, maniera şi tehnica. Sunt, în operalui, figuri crunte de eroi *(Decebal, Horia, Cloşca şi Crişan)* în chipul căroradalta a săpat brazde adânci. Sunt altele în lut cu mlădieri şi unduiri, realizate de mângâieri senzuale în timp ce altele au fost simplificate sever fiind reduse la forme austere primordiale *(Legendă, Muza, Ştima lucrurilor, Mirabila sămânţă)* Sunt, în sfârşit, imagini diafane şi gracile ca de vis, degajate în întregime, iar uneori numai în parte din steiul de marmură în care erau încarcerate. Penelul *(Mireasa, Poezia, Nora, Masca geniului)* le-a şlefuit îndelung, în timp ce pe altele *(Maternitate, Iubire)* zimţii unghetei au lăsat striaţii fine în carnea pietrei sau a lemnului.

Dacă în scurta sa ucenicie la Brâncuşi Ladea nu şi-a însuşit aproape nimic din lecţia maestrului, acesta o va înrâuri, în schimb, într-o măsură apreciabilă pe Miliţa Petraşcu (1892–1975) care-i frecventează atelierul timp de aproape patru ani. Temele de extracţie folclorică pentru care artista a simţit atracţie deosebită, sintetismul imaginii, o oarecare austeritate a formei, ca şi o anume aplicaţie artizanală prezente în lucrări ca monumentul *Ecaterine Teodoroiu*, de la Brâncuşi le-a deprins. Nu însăşi minuţia descriptivistă din portrete şi mai ales din reliefuri în care se lasă subjugată de elementul narativ chiar în dauna celui decorativ pe care totuşi îl urmăreşte.

MILIŢA PETRAŞCU
Gângania

Fericită s-a dovedit, în cazul monumentului dedicat tinerei eroine din Primul Război Mondial, ideea sarcofagului istoriat susţinut de cariatide, pe care sunt narate în relief momente din viaţa acestei loane d'Arca a României. Catrăsătură esenţială pentru acest monument menţionăm nota arhaică şi primitivismul formelor ce amintesc de vechile reliefuri de pe sarcofagele paleocreştine, văzute însă printr-o prismă de rafinament modern.

Poate mai mult încă decât la Miliţa Pătraşcu se simte influenţa lui Brâncuşi la Irina Codreanu (1896–1985), elevă şi ea a sculptorului din Montparnasse. Contaminarea cu opera acestuia se simte în subiecte, ca şi în morfologia operelor, căci nu o dată sculptoriţa poliseazăîndelung metalul şi marmura pentru a obţine forme dinamice *(Foca, Peştele*

de aur, Tors) la un moment dat ea realizând şi o *Pasăre în zbor*, care a redrept suport un fragment de *Coloană fără sfârşit*. Dar în opera artistei surprindem şi înrâuriri ale altui mare sculptor, şi anume Bourdelle, în atelierul acestuia de la Grande Chaumière tânăra româncă petrecând vreo cinci ani.

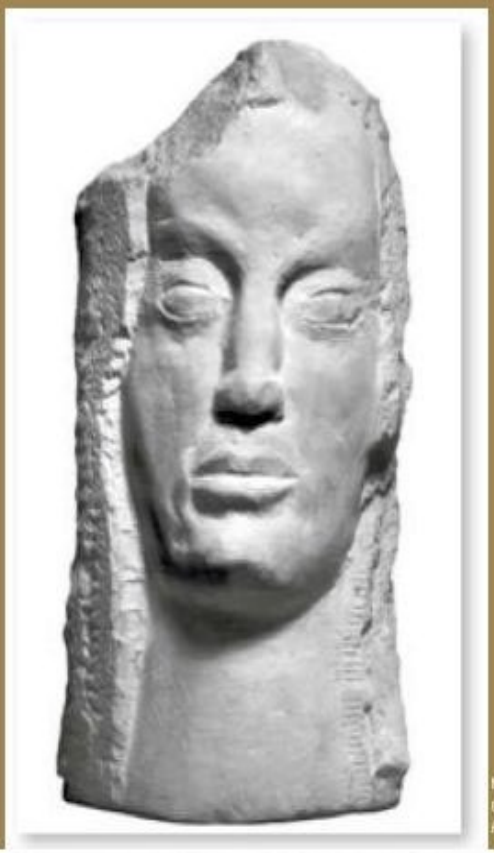
O altă femeie-sculptor cu largi disponibilităţi în multiple genuri şi tehnici, cu înclinaţie spre decorativ a fost Céline Emilian (1898–1981). Şi ea a zăbovit mult în preajma unui maestru din Parisul vremii, dar acesta din nou nu era Brâncuşi, ci tot Bourdelle, ceea ce se resimte stăruitor în opera artistei (portretele lui *Luigi Pirandello*, *S. Celibidache*, pictorul *Challie*) şi mai ales în nuduri, deşi o înclinaţie spre decorativ şi simplificare poate fi decelată lesne în unele lucrări ale sculptoriţei *(Elan, Tors, Joc)*.

De aceeaşi solidă pregătire pe lângă maeştrii francezi în Parisul unde îşi va petrece cea mai mare parte din viaţă, după ce studiase la Bucureşti cu Paciurea, a beneficiat şi o altă sculptoriţă, Margareta Cosăceanu-Lavrillier (1895–1980). Ca şi Brâncuşi, ea va duce dorul ţării şi al artei populare româneşti în atelierul ei din Montparnasse, ce încetând să trimită însă lucrări la expoziţiile din ţară şi să expună în cadrul pavilioanelor româneşti de la expoziţiile internaţionale de la Paris (1937) şi New York (1939). Din opera ei reţinem cape o reuşită cer în statuia lui *Tudor Vladimirescu* din Craiova, precum şi proiectul de monumental lui *George Enescu*.

Mult mai decis pentru latura decorativă a sculpturii, înţelegând să sacrifice alte virtuţi ale acesteia, este Mac Constantinescu (1900–1979). Cum îşi sintetizează concluziile monografului său, „Viaţa şi opera sa ar putea fi concentrate în trinitatea echilibru, armonie, seninătate – idealuri născute în Antichitate pe ţărmurile Mediteranei” [411]. Şi în adevăr, sculptura greacă de la cea arhaică la cea elenistică – i-au fost artistului român totdeauna un reper la care s-a raportat cu fidelitate. Câtă a fost în opera sa (în orice caz, nu prea multă în comparaţie cu alte genuri), sculptura în *ronde-bosse* nu i-a pus probleme deosebite şi nici nu i-a prilejuit rezolvări de certă originalitate. În schimb, în sculptura decorativă în reliefuri, panouri de aramă bătută, fântâni etc., s-a dovedit cel mai fertil dintre artiştii epocii respective. O imaginaţie prodigioasă, o cultură plastică rafinată, un dezvoltat simţ al ritmului şi armoniei însoţite de un bun gust sigur l-au ajutat să dea lucrări de înalt nivel în sculptură, scenografie, ilustraţie de carte, artă decorativă. Dintre lucrările sale mai cunoscute menţionăm reliefurile *Pace* de pe Arcul de triumf din Bucureşti, două reliefuri pe faţada clădirii Facultăţii de Drept (Bucureşti) şi *ronde-bosse*-urile *Danaida*, *Circe*, *Diana*.

O carieră artistică devenită obişnuită, fără sinuozităţi, începând cu studii la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti, continuate la Paris în ambianţa atelierelor lui Mercié, Bourdelle şi Maillol a urmat şi Alexandru Călinescu (1889–1978). La fel de obişnuită este şi opera lui: de un înalt profesionalism, trădând adică o bună şcoală în privinţa meşteşugului, dar fără a se distinge printr-o originalitate care

MAC CONSTANTINESCU
Sărutul



MAC
CONSTANTINESCU
Portret

ALEXANDRU
CĂLINESCU,
Baia de soare

VASILE BLENDEA
Jertfa

s-o singularizeze. Portretul şi nudul sunt genurile în care s-a realizat mai deplin *(Baia de soare, După baie, Femeie strângându-şi părul, Învinsul)*. În timpul Primului Război Mondial, a realizat şi câteva lucrări cu tematică militară: *Vânător de munte, Soldat, La baionetă*, ultima sitându-se pe linia monumentelor închinate eroilor căzuţi în luptă, ridicate mai în toate marile localităţi din ţară. Această categorie de monumente comandate mai multor sculptori se caracterizează, cu puţine excepţii, printr-o regretabilă lipsă de monumentalitate care le conferă operelor respective aspectul unor lucrări de genmărite la scară.

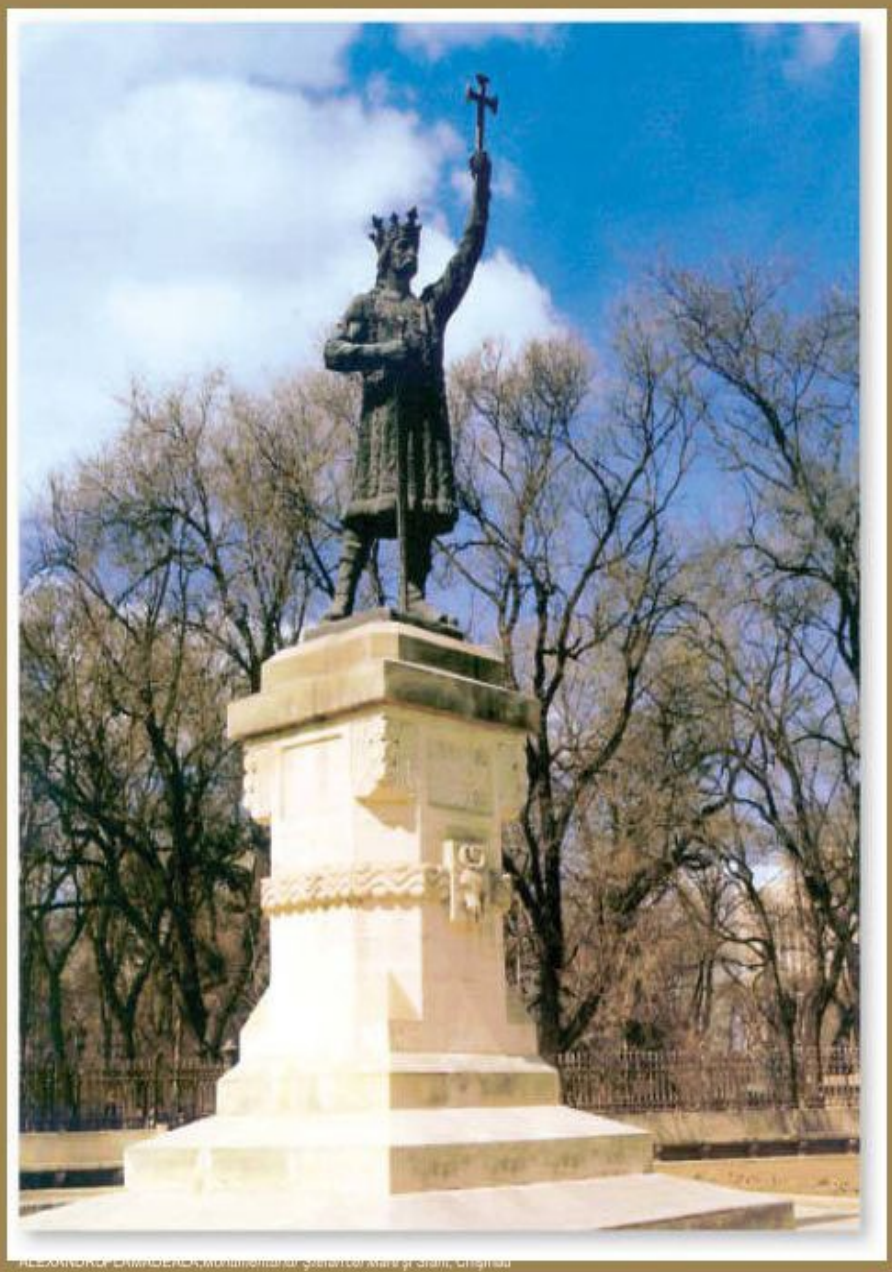
Şi totuşi, excepţii de la această regulă au fost. În afară de Brâncuşi care a înţeles să cinstească memoria celor căzuţi în război printr-un ansamblu monumental cu totul original, îl putem menţiona pentru găsirea unor soluţii destul de fericite care să omagieze jertfa eroilor pe Vasile Blendea (1895–1988). Printr-un concurs de împrejurări, acest artist, născut în aceeaşi comună olteană în care a văzut lumina zilei şi Brâncuşi, nu s-a bucurat de o faimă deosebită şi abia în ultimii ani de viaţă i s-a recunoscut valoarea reală. Or, activând ca pictor şi sculptor deopotrivă, el ne-a lăsat opere memorabile, dintre acestea o remarcă specială meritând cele cinci grupuri statuare cu caracter memorial, ridicate în satele din apropierea oraşului Târgovişte. Intitulate *Despărţirea, Jertfa, Omagiul eroului, Tatăl şi fiul, Pazaţării* şi executate între 1932–1937, cele cinci monumente, constituie – după aprecierea lui Vasile Drăguţ – cel mai reprezentativ grup de opere consacrate de un artist Războiului de reîntregirea patriei" [412]. Remarcabilă este şi macheta monumentului istoricului Nicolae Iorga.

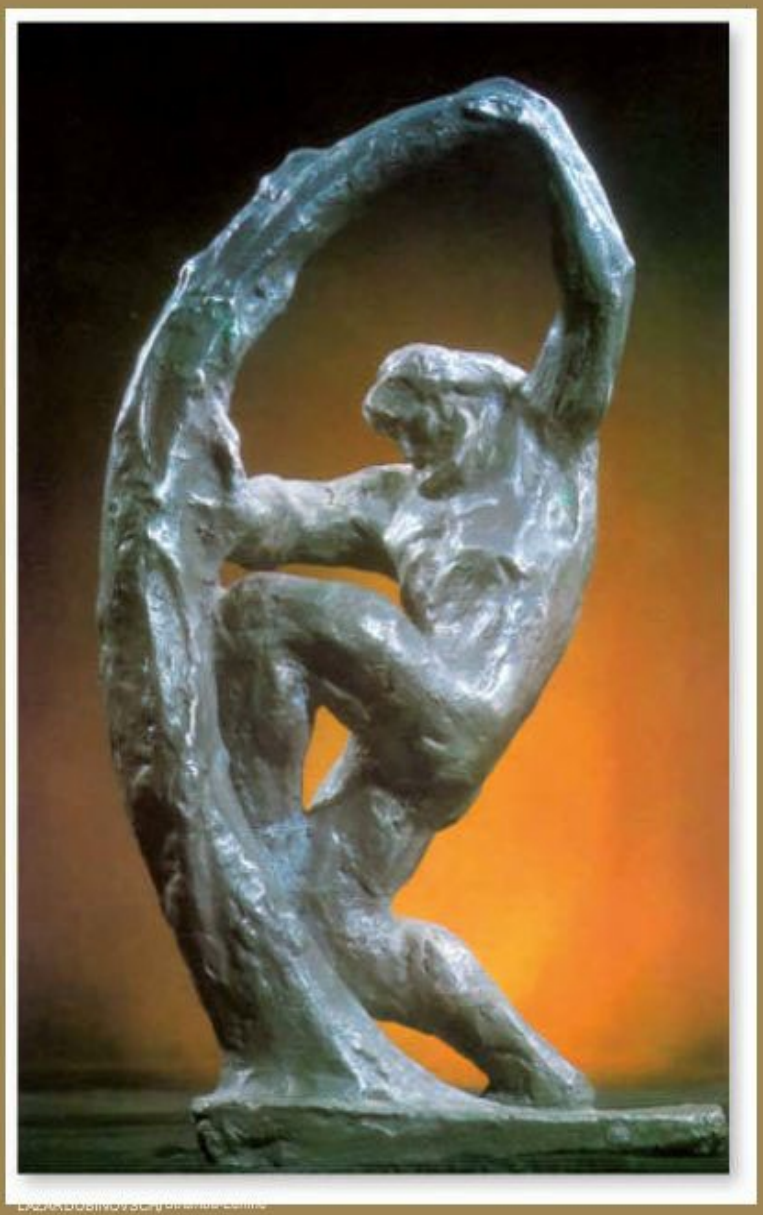
Desigur, limbajul folosit de Vasile Blendea este cel tradiţional, distanţa pe care artistul o ia faţă de realitate mergând în sensul unei sublimări de tipul alegoriei.

În acelaşi spirit realist, verist – am zice – au creat monumente, grupuri statuare sau busturi şi alţi sculptori de valoare medie precum Mihail Onofrei (1896–1980), Dimitriu Bârlad, Emil Mereanu (1903–1991), Cristea Grosu (1906–1991), Ionescu-Varo, acesta din urmă realizând un monument izbutit al eroinei de la Jiu – *Ecaterina Teodoroiu*.

În epocă, adică între cele două războaie, activează însă şi un sculptor cu simţul monumentalului în sânge. Este vorba despre Ion Grigore Popovici (1907–1946). Format sub supravegherea lui Paciurea, tânărul artist a avut şansa de a se afla în chiar laboratorul unde se zămisleau superbele plăsmuiri în bronz din ciclul *Himerelor*. A trăit, aşadar, în aerul tare, încărcat de o maretensiune nervoasă în care nu-şi putea găsi loc practica rutinieră a meschinelor statuete mărite ce trebuiau să populeze, în concepţia autorilor, parcurile şi pieţele publice, în cazurile când primăriile nu semulţumeau cu o simplă acvilă pe soclu sau când acest joc era stricat de un geniu ca Brâncuşi, aşa cum s-a întâmplat la Târgu Jiu sau cum s-a petrecut cu remarcabilul *Monument al aviatorilor*, la Bucureşti.

O altă şansă pe care a avut-o Ion Grigore Popovici a fost aceea de a lucra, în ultimul an al ucenicie i sale, cu Ion Jalea la transpunerea în bronz a *Monumentului infanteriei*, o operă cu certe calităţi, dar ulterior





ION VLASIU, *Studentă*

ION VLASIU *Mireasa*

demolată. Cu o asemenea pregătire în ţară, bursa pentru Italia şi continuarea, în bazaei, a studiilor la Roma era de-acum superfluă, dovadă că tânărul artist se întorcea în patrie cu un an mai devreme decât era prevăzut.

Doi sculptori de solidă formaţie au fost activi în perioada interbelică şi în Basarabia unul este Alexandru Plămădeală (1888–1940). El s-a afirmat ca un energic animator în domeniul sculpturii şi al picturii punând bazele la Chişinău, unei Societăţi Profesionale de Arte Plastice, organizând Muzeul şi Şcoala de Arte din marele oraş basarabean. În planul creaţiei, operalui se înscrie pe linia tradiţiei realiste, realizând lucrări în toate genurile, inclusiv în cel monumental, lucrarea de referinţă fiind statuia lui Ştefan cel Mare.

Celălalt sculptor basarabean format la Academia de Belle Arte din Bucureşti, cu studii continuate la Paris, a fost Lazăr Dubinovschi (1910–1982). Stăpânirea măiestriei s-a vădit în special în portretele-bust ale unor personalităţi ca *Eminescu*, *D. Cantemir*, *Miron Costin*, dar şi în sculptura alegorică (*Tinereţe*, *Răscoala*), dar şi în unele compoziţii inspirate de folclor, cum este lucrarea *Strâmbă-Lemne*, ce aminteşte prin redarea impresiei de efort din partea personajului, de *Arcaşul* lui Bourdelle.

Deşi de o solidă cultură clasică al cărei spirit domnea în familie datorită obârşiei macedo-române atât de strâns legate de vechea Eladă, un unchi al sculptorului fiind un reputat elenist, traducător al *Iliadei* şi *Odiseei*, Ion Lucian Murnu (1910–1984) s-a manifestat ca un expresionist. E drept, la viziunea expresionistă el n-a ajuns dintr-odată. Începutul său chiar este marcat de sculptura clasică greco-romană, la aceasta contribuind şi bursa de studii la Roma. O mulţime de lucrări pe teme mitologice, *Esperidele*, *Venus*, *Orfeu*, *Torsde Veneră*, *Cariatidă*, trădează această orientare. Dar sculptorul avea un temperament incompatibil cu liniştea maiestuoasă, cu echilibrul anticilor. Cuprins de nelinişti şi de zbucium pe care i le exacerbează experienţa războiului, I.L. Murnu adoptă treptat o viziune ce se schimbă de la lucrare, la lucrare evoluând de la un romantism întârziat spre expresionismul atât de frecvent întâlnit în epoca noastră. Chiar când reia teme vechi cu rezonanţă clasică precum *Orfeu*, renumitul aed trac

I. DIMITRIU-BÂRLAD,
Aruncător de grenade

dobândeşte note romantice, iar mai târziu, în *Orfeu murind*, chiar note tragice. Note de tragism întâlnim, de asemenea, în relieful *Războiu*, o adevărată replică la *Guernica* lui Picasso.

ARTELE DECORATIVE ŞI APLICATE ŞI SCENOGRAFIA

PRINTRE schimbările radicale din domeniul artei ce au avut loc la începutul epocii moderne este de notat ca un fapt cert declinul absolut al artelor aşa-zis minore. Broderia liturgică şi alte obiecte de cult, de obicei din metale preţioase, care cunoscuseră o mare înflorire în Evul Mediu, îşi pierd acum orice valoare, transformându-se pur şi simplu în obiecte de artizanat. Este drept, trecerea la modul de viaţă occidental a antrenat schimbări esenţiale în ce priveşte vestimentaţia şi mobilierul. Mai întâi boieroaicele de rangul întâi, apoi jupâneselele de starea a doua şi a treia şi mai apoi bărbaţii tineri leapădă pe rând modaţa rigrădeană, aprea îmbrăcat o alete comandate la Viena şi Paris. Această convieţuire dintre vechi şi nou se observă şi în mobilier căci, alături de divanul oriental, în saloanele boierimii îşi face apariţie şi mobilierul confecţionat în stilurile aflate în vogă: baroc, neoclasic, neogotic. Furnizorii de veşminte, de bijuterii şi de mobilier sunt în primele timpuri cei din centrul şi vestul Europei. Treptat, îşi fac însă apariţia şi ateliere locale specializate, iar uneori chiar vechile ateliere îşi adaptează producţia la cererea noii clientele. Ştim, de pildă, că, întors de la studii din străinătate pictorul Tattarescu se adresa pentru a-şi mobila locuinţa recent achiziţionată unui vechi atelier de la mănăstirea Cozia care sculptase în trecut şi poate nu renunţase încă să mai sculpteze iconostase, strane bisericeşti etc., dar care executa pentru artist mobilă de stil baroc cu elemente renascentiste, copiată fireşte după modele apusene.

Şi mai edificator este exemplul altui pictor, Theodor Aman, printre ale cărui multiple preocupări, amintind de artiştii Renaşterii, este şi aceea a confecţionării de mobilă stil. Ambiţia de a face din locuinţa sa (azi Muzeul Aman din Bucureşti), construită, de altfel, după planuri proprii, o operă de artă armonios închegată, i-a dictat să-şi amenajeze singur interioarele. Aşa se face că, pe lângă vitralii, picturi decorative pe plafoane şi pereţi, el concepe pardoseala, lambriurile, sobele, iar o parte din mobilier (dulapuri cu diverse destinaţii, scrinuri, mese, o cutie pentru ceasornicul de perete, o etajeră) o confecţionează singur împodobind obiectele respective cu o bogată sculptură ornamentală şi figurativă (alegorii şi însemne heraldice). Un interes deosebit datorită medalioanelor sculptate reprezentând imagini de voievozi români suscită dulapul executat în 1865 şi o masă confecţionată în 1870, ambele în stil neogotic.

Meşteri care să activeze la Bucureşti cunoaştem şi în giuvaiergie. Este cazul lui Iosif Resch, originar din Germania, care îşi deschise încă din 1837 un atelier pe Podul Mogoşoaiei, cârmuirea acordându-i „dreptul de vânzare a aurului din gârlele ţării". Tocmai cu Resch avea să-şi înceapă ucenicia de cizelator Karl Storck, viitorul sculptor sosit la Bucureşti în 1849 şi antrenat în varii lucrări de artă decorativă ca orfevru, pietrar şi mai târziu ca sculptor decorator, ebenist şi monumentalist.

Printre alte opere din domeniul ebenisticii poate fi menţionat mobilierul bisericii Antim pe care Storck îl execută în anii 1861–1864 pe baza unui contract „mit dem Tischmeister Karl Schun". Este un mobilier sculptat abundent, compus dintr-un amvon, un catecumen, 44 de jeţuri ataşate la pereţi, un scaun domnesc, unul pentru episcop, două iconostase, doi tetrapozi şi alte câteva piese realizate pe baza unui al doilea contract.

În materie de prelucrarea metalelor prețioase, tonul îl dau în această perioadă atelierele pariziene care execută bijuterii și însemnele puterii pentru toate curțile europene, inclusiv pentru clasele conducătoare din România. De la Paris procură, de pildă, obiecte de preț Alexandru Ioan Cuza, printre alții.

Cât privește stilul, spre deosebire de secolul al XVIII-lea, în secolul al XIX-lea se poate constata un accentuat declin. Obiectele sunt compozite, greoaie, supraîncărcate cu motive decorative și cu multe pietre prețioase. Tendința de a demonstra opulența purtătorilor este mult mai puternică decât preocuparea pentru puritatea stilistică, înlocuită de eclectismul prezent, cum am văzut, și în arhitectură. Abia către sfârșitul secolului, în cadrul fenomenului Art Nouveau, se observă o mai mare grijă pentru stil, pentru rafinament. Totodată, în ceea ce privește România, în obiectele executate fie în țară, fie peste hotare, pentru clasa domnitoare sunt introduse elemente de stil național, concepute în spiritul tradiției istorice locale. Coroanele regale sunt, de pildă, concepute în forme foarte apropiate de cele purtate de voievozii Evului Mediu românesc.

Dacă prin caracterul său istoricist secolul al XIX-lea a reprezentat, în ceea ce privește arta decorativă, un adevărat hiatus stilistic, sfârșitul secolului înregistrează prin promovarea fenomenului cunoscut sub numele de „Arta 1900" o încercare lăudabilă de reînviere a meșteșugurilor artistice și de realizare a unei noi sinteze a tuturor artelor. Dar ca oricare mișcare fenomenul în cauză avea în Europa rădăcini mai adânci care coboară în timp spre jumătatea secolului al XIX-lea, interesul pentru arta aplicată caracterizându-l, de pildă, pe prerafaeliții englezi. Reacționând la avalanșa produselor de fabrică antrenată de prima revoluție industrială, frăția prerafaelită a reprezentat o mișcare animată de dorința de a integra arta în viața cotidiană. Știe astfel că, după exemplul precursorului lor, William Blake, toți prerafaeliții din prima generație (Dante Gabriel Rosetti, Holman Hunt, Edward Burne-Jones, Ford Madox Brown), la îndemnul mentorului lor, John Ruskin, au făcut, printre altele, schițe de mobilier și pentru imprimeuri.

În afara mișcării prerafaelite și ulterior ei, este captivat de ideea înfrumusețării obiectelor uzuale și un scriitor ca Oscar Wilde care ține, în 1882, două importante conferințe în materie.

Interesul pentru arta aplicată avea să culmineze apoi în Anglia deceniului al nouălea cu mișcarea Art and Crafts, al cărei principal promotor, William Morris, credincios chemărilor „Arta în toate" și „Arta pentru toți", își propune drept țel să introducă frumosul în obiectele de uz cotidian pentru a contribui astfel la propășirea societății. Centuri Guild (Ghilda secolului) își propunea, să modifice orizontul tuturor ramurilor de artă dintr-unul comercial într-unul estetic". Este ceea ce și încearcă să realizeze Walter Crane, Cristopher Dresser, Selwyn Image și alții.

Prin această fervescență, arta engleză se înscrie în ceea ce s-a chemat cu o locuțiune cuprinzătoare Modern Stil. Dar fenomenul în discuție nu rămâne apanajul artiștilor britanici. Pe continent, străduaniile de creare a unui nou stil sunt și ele intense. În Franța, în Germania și Austria preocupările de această natură sunt, de asemenea, mai mult decât notabile. Sezessionul münchenez, berlinez și vienez au înscris la activul lor realizări remarcabile.

Desigur că, față de o asemenea largă proliferare a tendințelor de integrare a artei în producția produselor de uz curent, conștiința artistică românească nu putea rămâne indiferentă. Oamenii noștri de cultură sunt la curent cu realizările din domeniul discutat. Reviste ca *The Studio*, *Mercure de France*, *Simplicissimus*, *Der Kunstwart*, *L'art décoratif* sunt citite și spiritele cele mai penetrabile la năvala noului reacționează pozitiv.

Către sfârșitul secolului al XIX-lea, exced ați de urâtul ce se instaurase odată cu invazia produselor manufacturate de serie, unii oameni de cultură români încep să fie preocupați de crearea unei „arte în toate" și „pentru toți".

Se semnalează, cum și unele luări de poziție în presa favorabilă artei noi sub lozinca „Utile cum dulci". Astfel, în *Constituționalul* apărea la un moment dat un articol semnat Lorellino cu unele aluzii la arta nouă[413], iar criticul de artă Theodor Cornel militează pentru apropierea artei de viață[414]. Într-un

N. GHICA-BUDEŞTI, *Proiect pentru mobilierul şi decoraţia unei sufragerii*

alt ziar, B. Brănişteanu, cronicar artistic foarte activ pânătârziu, după primul război, semna două articole de popularizare, cum am spune astăzi, dedicate unul Stilului nou [415] şi altul Sezessionului [416], străduindu-se să explice sintetic specificul noii arte, impactul ei în lume şi motivele pentru care este necesară adoptarea noului stil la noi.

Un adept pasionat al noului curent artistic în artă şi, prin urmare, şi al difuzării artei în cotidian a fost Al. Bogdan-Piteşti, cu îndelungi sejururi în capitala Franţei şi la curent cu tot ceea nou în viaţa artistică de acolo, la el, un critic [417] decelând asemănări cu Robert de Montesquiou, personaj tipic pentru preocupările estetizente din epocă.

Sub titlul „Arta şi poporul", prodigiosul poet Ştefan Petică evocă în 1903, figura lui John Ruskin, arătând că în Anglia secolului al XIX-lea principiile artistice ale acestuia, determinară o revoluţiune în pictura engleză" iar „Poporul intra seca factor hotărâtor în luptă şi din mica mişcare prerafaelită de la început alcătui ruskianismul, o doctrină socială întemeiată pe religiunea frumuseţii" [418].

Într-un mod şi mai direct militează pentru legătura artei cu viaţa cotidiană Sextil Puşcariu, un filolog de astă dată, dar cu largi orizonturi în câmpul culturii în general. Părerile lui în problemă sunt tranşante, formulate în termeni foarte radicali. „Ceea ce ne lipseşte încă azi – scrie el – e arta aplicată [...]

Milioanelor cari muncesc de dimineaţa până seara cu braţele lear trebui să li se dea putinţa de a gusta binefacerile artei [...]. Pasul dintâi care trebuie făcut este dezvoltarea artei aplicate", preconizând în dezvoltarea ei două tendinţe: 1. arta aplicată în mobilarea caselor şi 2. arta aplicată „în comerciu" (afişele ilustrate pentru reclamă). După ce enumeră cele „zece porunci pentru aranjarea locuinţelor", citindu-le din articolul tocmai aşa intitulat, din revista germană *Der Kunstwart*, Sextil Puşcariu evocă şi el învăţătura lui Ruskin. Arată apoi că „în ţările culte ale Apusului [...] pictorii de seamă au părăsit până şi penelul şi s-au dedicat acestei arte aplicate" [419].

Asemenea opţiuni şi îndemnuri n-au rămas fără urmări. Încă din 1899, Brănişteanu constată într-unul dintre articolele menţionate că „... în pictură, în mobilă şi porţelanuri se cesiunea a pătruns şi la noi" [420]. Şi avea dreptate.

Scriitorul Constantin Mille, de pildă, îşi informa cititorii despre intenţia tânărului arhitect Grigore Cerchez de a expune lucrări de artă aplicată şi de a se consacra „acestei arte a decoraţiunei", autorul articolului găsind cu cale că „ideea d-lui Cerchez ar trebui să fie imitată de întreaga tinerime care-a dedat arhitecturii" [421]. Acest îndemn şi fost urmat, de altfel, că cinu va trece mult timp şi arhitectul N. Ghica-Budeşti va executa mobilier în stil neoromânesc, exemplu urmat şi de o seamă de artişti ca O. Roguschi, Gh. Lupu, A. Clevel, Hugo Storck, care concep proiecte de mobilier în acelaşi stil.

Interesul pentru arta decorativă creşte de la an la an şi antrenează tot mai mulţi artişti. Dintre aceştia, Luchian, care este unul dintre cei mai activi, manifestă interes pentru decorativism încă din 1889 când, aşa cum semnalează Virgil Cioflec, după absolvirea Şcolii de Belle Arte, în drum spre München, tânărul artist se opreşte la Viena în mod special pentru a vedea operă cu bine cunoscute virtuţi decorativiste a lui Gustav Klimt [422]. Luchian a făcut apoi mai multe panouri decorative destinate să împodobească pereţii casei lui Victor Antonescu panouri concepute şi realizate după normele şi la nivelul unor lucrări onorabile pe carele-ar fi putut semna, au mulţumiţi, mari artişti europeni din epocă, fireşte dintre cei care profesau genul şi tehnica respectivă. Linia capricioasă, uneori în volute, profuziunea floralã, caşi barocul vestimentaţiei şi cel al coafurilor savante ale personajelor feminine, apoi aplatizarea formelor, accentul fiind pus pe contur, şi coloritul pastelat – toate aceste particularităţi definesc o concepţie decorativistă specifică întegral „Artei 1900".

De bune aprecieri pentru lucrările sale de artă decorativă se bucură la un moment dat Ştefan Popescu. Cu ocazia prezenţei sale la Salonul din Champs de Mars, stârnea admiraţia şi speranţa lui N. Vaschide care scria că „D. Popescu, după ne însemnata-mi părere, va înscrie o epocă în pictura noastră, mai ales prin *arta lui decorativă* (subl. n. V.F.)" [423].

Nu ştim ca ulterior pictorul să fi îndreptăţit speranţele doctorului Vaschide (autorul cronicii), dar Ceciliia Storck, cu mai multe panouri, unele pentru decorarea propriei case, Costin Petrescu, câştigătorul concursului din 1908 pentru ocuparea Catedrei de artă decorativă de la Şcoala de Belle Arte, Kimon Loghi, cu multă fantezie şi cu o netăgăduită aplecare pentru decorativism în sfârşit, Ion Theodorescu Sion, autorul mai multor panouri, al unui proiect pentru cortina Teatrului Naţional – ce-i drept, aceasta din anii 1913–1914 – fac toţi dovada că artiştii români n-au rămas străini de mişcarea în favoarea artei decorative ce se desfăşoară sub semnul distinctiv al curentului Sezession-Art Nouveau.

Dar cel mai activ, cel mai devotat şi, poate, cel mai dotat artist decorator – în orice caz, cu evantaiul cel mai larg de preocupări pe această linie – a fost, în primul deceniu al secolului XX, Apcar Baltazar. Spre deosebire de confraţii săi care procedează în mai mult sau mai puţin intuitiv, el este urmărit, ca de o obsesie de ideea creării unui nou stil românesc. Este la curent cu teoriile în vogă, pentru că citeşte cu regularitate revistele de artă şi teoretizează el însuşi, criticând soluţiile inadecvate adoptate de alţii şi elaborând principii de urmat. Edificatoreste, de exemplu, consistentul eseu „Spre un stil românesc", publicat în noiembrie 1908 în *Viaţa românească*. Recurgând la exemple din istoria universală a artelor, încearcă să tragă învăţăminte pentru propria creaţie şi pentru felul cum trebuie să arate un autentic stil românesc.

Ca o componentă importantă a acestui stil, el recomandă elemente ale arteii bizantine prezente în monumentele medievale româneşti. Dar nu cade pe nişte împrumuturi neasimilate ca pe nişte citate smulse dintr-un context dat şi integrate cu ana sâna altui context total diferit. Nu concepe, bunăoară, motivul brâurilor în torsade luat din decoraţia vechilor biserici româneşti şi aplicat pe cutiile de chibrit ale regiei[424], cum nu concepe transportarea *caului* – formă de arhitectură cu o destinaţie anume în locurile ei de obârşie şi în timpurile în care a apărut, dar total nepotrivită în condiţiile oraşului modern şi ale epocii contemporane[425].

Este, de asemenea, partizanul unor infuzii puternice ale arteii populare în arta cultă. Nici în această privinţă nu era primul care înţelesese această necesitate. Asupra valorii excepţionale a artei populare zăboviseră şi alte spirite. Încă din 1882, Simion Florea Marian aducea elogii gustului şi talentului pe care le constata la ţăranii noştri, într-un studiu consacrat cromaticii artei populare, iar în 1902, la Sibiu, se organiza o expoziţie etnografică prilej cu care s-au făcut treisprezece albume cu reproduceri după broderii, „chindiseli", ţesături de lână şi de bumbac[426].

Mai mult decât oricare altul a militat pentru conservarea, valorificarea şi perpetuarea artei populare Al. Tzigara-Samurcaş, şi nu numai în scris, ci şi ca întemeietor şi organizator de muzeu. Iar Tzigara-Samurcaş a fost profesorul lui Baltazar nu numai în sens restrâns – la Şcoala de Belle Arte –, ci şi în accepţiunea mai largă a cuvântului, cei doi rămânând în relaţii strânse până la sfârşitul vieţii celui din urmă.

În asemenea condiţii, Baltazar se înscrie pe talvegul unui curent ce avea să-l aducă la concluzii proprii originale şi în ceea ce priveşte atitudinea faţă de arta populară. Unele dintre motivele arteii populare au şi fost puse parţial în practică sub forma unor proiecte de decor. Baltazar preconizează pentru decorarea unei cortine de teatru preluarea ca motive, firească stilizate, a unor scene cum sunt *Vicleimul* şi *Steaua* de influenţă bizantină şi folclorică, în acelaşi timp, ca şi o scenă cu *Căluşarii* inspirată din dansuri şi costumele populare.

APCAR BALTAZAR, *Proiect de vas*

Sunt aceste idei expuse teoretic şi pe care nu a pregetat să le traducă în faptă. Astfel că motivul cocoşilor stilizaţi devine un adevărat laitmotiv folosit într-un *Proiect de decoraţie pentru sufragerie* (acuarelă şi creion), ca şi într-un *Proiect de cortină pentru Teatrul Eforiei* (acuarelă şi creion), ambele păstrate la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române. Acelaşi motiv este folosit şi într-un *Proiect de vitraliu* (acuarelă), reprezentând lupta a doi cocoşi încadrată într-un chenar format din capete de cocoşi stilizate şi având deasupra o friză ce îmbină motivul puilor de găină cu acela al unui lujer încărcat de frunze şi fructe. De remarcat că motivul celor doi cocoşi, ca şi subiectul panoului *Povestea cerbului* au fost preluate mai târziu de Theodorescu-Sion, învinuit de Adrian Maniu că, printre altele, „... cubizează prin tehnica lui Artur Segal pe Baltazar"[427].

O menţiune specială merită proiectul de cortină realizat de Baltazar pentru Teatrul Eforie. Cu unele abateri, acest proiect reprezintă traducerea în fapt a unei descrieri de draperie cum o preconiza artistul în studiul „Spre un stil românesc". Această cortină are eleganţa şi somptuozitatea sărbătorească necesare ideii de spectacol şi deschide, în arta românească, seria unor încercări în acest gen care vor culmina cu mult discutata cortină realizată de Camil Ressu

pentru Teatrul Naţional. De altfel, schema compoziţională imaginată de Baltazar pentru cortina de la Eforie a fost preluată aproape întocmai de Theodorescu Sion în 1913 în proiectul unei cortine destinate Teatrului Naţional.

De o originalitate remarcabilă atât sub raportul formei, cât şi al decorului sunt vasele de ceramică pe care le-a conceput Baltazar, inspirându-se, desigur, şi aici din olăria populară românească. Ideea de a aplica arta la industrie l-a stăpânit obsesiv. Într-o serie de articole despre artă şi industrie, după ce laudă figurinele de Tanagra, vasele de Sèvres, emailurile de Limoges şi personalităţi ca Benvenuto Cellini, Charpentier, Lalique, Rippl-Ronay şi alţii militează cu pasiune „pentru a ne creaşi noi o ceramică naţională pe baze artistice"[428]. În sprijinul ideilor promovate aduce şi argumente economice, citând date statistice privind importul din Germania şi Austria a unor obiecte artistice de ceramică, sticlă, aramă, alamă, bronz etc. Deplângând starea lamentabilă a exportului nostru la aceleaşi articole, el preconizează luarea unor măsuri urgente pentru redresarea situaţiei.

Ca şi în cazul celorlalte genuri şi tehnici, spre a ilustra parcă tezele teoretice Baltazar realizează mai multe proiecte de vase, morfologic destul de diferite şi bogat ornamentate.

După Cortina din 1908 a lui Baltazar şi după cea a lui Ion Theodorescu-Sion din 1913–1914, rămase în faza de proiecte, Camil Ressu realizează şi montează, în 1921, o cortină la Teatrul Naţional. Ca şi precedentele două, ea are ca subiect un motiv folcloric, *Nuntalui Făt Frumos*. N-o putem judeca astăzi pentru că a fost distrusă odată cu teatrul în depozitul căruia se afla, în timpul bombardamentului din 1944. Avem, în schimb, proiectul din care ne putem face o idee. Dar ceea ce este edificator în legătură cu această cortină este polemica acerbă iscată în jurul ei între adepţii şi adversarii soluţiei folosite de Ressu, polemică respectivă antrenând mulţi intelectuali de vază printre care Arghezi, Zambaccian, Tonitza etc., precum şi membri ai parlamentului.

Judecând după schiţa-proiect ce ne-a parvenit (astăzi la Muzeul Naţional de Artă), din punct de vedere compoziţional, Cortina păstrează trăsături specifice „Artei 1900" (dominaţia liniilor curbe ce formau un fel de volute), iar Theodor Enescu găseşte că lucrarea lui Ressu păstrează şi „reminiscenţa marilor decoraţii murale ale lui Puvis de Chavannes"[429].

Deşi pictorul a făcut unele eforturi pentru crearea unei opere decorative folosind în acest sens un colorit palid, armonizat pe bază unui gri unificator – lucru pentru care fost lăudat de Tonitza –, totuşi carenţele de concepţie ale Cortinei întrec cu calităţile ei. Ceea ce i s-a reproşat şi pe bună dreptate era

APCAR BALTAZAR, *Proiect de vas*

APCAR BALTAZAR, *Proiect de costum*

faptul că ea distonează cu arhitectura somptuoasă a interiorului. Cu toate efectele decorative introduse de pictor, adică simplificarea formelor, aplatizarea lor, mişcarea lansantă a personajelor, tratarea peisajului ca o butaforie, lucrarea păstrează totuşi caracterul unui tablou mărit la scară compus după legile perspectivei, cu multiple planuri în adâncime. Însuşi Ressu putea recunoaşte mai târziu că „Lipsa ei mare era că, imaginată ca un imens tablou, duce ochiul în adâncime pe când totul ar fi trebuit să fie aşezat pe un singur plan în vederea unui efect decorativ" [430].

Susţinută de Octavian Goga care, ca ministru al Artelor, o şi comandase, Cortina lui Ressu a fost înlăturată abuziv odată cu schimbarea guvernului de către noul titular al respectivului minister, ceea ce a produs o avalanşă de proteste în presă favorabilă artistului, precum şi o scrisoare plină de demnitate a acestuia din urmă pe adresa ministrului.

Un rol important în dezvoltarea artelor decorative l-au avut expoziţiile internaţionale de la Paris, Barcelona, New York, la care România s-a prezentat cu pavilioane speciale în cadrul cărora arta decorativei a revenit un loc de frunte. Aceste momente se detaşează cu deosebită pregnanţă în anul 1937 prin pavilionul ţării noastre la expoziţia de la Paris. Prin operele etalate acolo s-a realizat o sinteză foarte elocventă asupra stadiului artelor plastice din România în perioada aşa-zisei „restauraţii" a guvernării autoritare a lui Carol al II-lea, perioadă când literatura şi artele plastice înregistrează seamă de realizări cu adevărat marcante.

Asupra aspectelor pe care le îmbrăca arta românească la amintita expoziţie putem judeca astăzi grație unui număr special al revistei franceze *Beaux-arts* consacrat în exclusivitate prezenţei româneşti la Paris. Subsemnăturile unor reputaţi critici de artă ca Henri Focillon, Louis Hautecoeur, Jacques Lassaigne, Jean Alazard, revista franceză publică articole de sinteză despre prezenţa românească şi totodată o mulţime de reproduceri după opere reprezentative, ceea ce ne permite să ne facem o idee despre arhitectura pavilionului, tipică pentru constructivismul ce începuse să se afirme în epocă, despre sculptura, pictura, mozaicul şi artele aplicate în perioada dată.

Ceea ce se impune cu pregnanţă atenţiei este unitatea stilistică a exponatelor în ciuda diversităţii tehnicilor şi numărului mare de expozanţi. Două reliefuri cu certe virtuţi decorative pe teme străvechi moşilor noştri – reprezentând, unul pe romani (autor: I. Basarab) şi altul pe daci (autor: sculptoriţa Cosăceanu-Lavrillier) – completau basorelieful monumental reprezentând *Luptalui Dragoş Vodă cu zimbrul* de Cornel Medrea, deasupra intrării de onoare a pavilionului.

Cu totul remarcabile, amintind de o veche tradiţie europeană sunt uşile realizate în bronz de Miliţa Pătraşcu operă în care sculptoriţa manifestă un excepţional talent de decorator în felul în care îmbină figuraţia stilizată cu motive geometrice simple, dar de un frumos efect ornamental.

N-au lipsit din expoziţie nici panourile decorative realizate în lemn, ceramică, email şi alte materiale. De exemplu, A. Brătăşanu a compus, într-o viziune uşor naivă, o aşa-zisă frizăă documentară ilustrând educaţia tineretului, folosind ca material lemnul, iar ca tehnică, gravarea lui printr-o linie fină, efectul fiind al unei plăci de gravat. Un panou cu caracter

documentar a expus sculptorul Arnold Checinski (Borgo Prund), cele două imagini pe tema lecturii şi, respectiv, a ţinerii unei conferinţe fiind obţinute prin escavarea unei plăci de lemn.

De un efect special este panoul decorativ realizat în metal emailat pe tema bogăţiei piscicole a ţării. Nu lipsesc din expoziţie nici decoraţiile pe sticlă, ele aparţinând sculptoriţei Céline Emilian. Interesante panouri decorative în care erau combinate colaje de fotografii documentare, hărţi şi imagini desenate sau pictate în tehnica *grisaille* au realizat pentru secţiunile economice ale expoziţiei Petre Grant şi Mac Constantinescu. Vaste panouri în frescă pe teme istorice au realizat Ion Theodorescu-Sion, Costin Petrescu, iar Ştefan Constantinescu, Anastase Demian, V. Velisaratu şi I. Anestin au creat panouri decorative în care erau evocate realizările României în domeniul presei, radio-ului, şcolilor profesionale etc.

Cu multă fantezie şi vigoare s-au manifestat în decorarea pavilionului de la Paris femeile artiste. Astfel, Cecilia Cuţescu-Storck şi Olga Greceanu au creat panouri cu subiecte istorice, iar Magda Iorga – fiica istoricului – a conceput două frize dispuse simetric ale voievozilor începând cu Mircea şi sfârşind cu regele Carol al II-lea – toţi în somptuoase costume de un preţios efect decorativ. Aceeaşi preţiozitate a materiei caracterizează şi mozaicurile în care Nora Steriadi evocă fie voievozi români în spiritul şi stilul hieratic al portretelor votive medievale, fie compoziţii vaste precum *Paradisul terestru*.

Vaste frize decorative inspirate din viaţa satului şi redate adecvat printr-un limbaj ce aminteşte pictura naivă au realizat, pe pereţii restaurantului adiacent pavilionului românesc da expoziţie, Ana şi Aurel Jiquidi, iar în secţiunea rezervată artei populare, expunea tapiserii lucrate în spiritul scoarţelor ţărăneşti Aurelia Ghiaţă.

Un artist care frecventează asiduu artele decorative în perioada antebelică este Mac Constantinescu. Printre altele, el a executat pentru pavilionul ţării noastre la Expoziţia Internaţională de la New York, în 1939, o friză în metal bătut pe tema istoriei românilor, tratată însă nu documentar-ilustrativ, ci poetic. Tot în metal bătut el a mai realizat panouri figurative *(Vânatul, Belşug, Strămoşii, Mirii, Muzele)* şi unele obiecte de folosinţă practică, aşa cum ar fi cache-radiatorul reproducând motive pe temă acvatică.

Cu mari calităţi de decorator, Mac Constantinescu s-a apropiat fără complexe şi de domeniul scenografiei executând costume şi decoruri pentru spectacole de operă şi balet. După ce în Paris ultinereţii sale urmărise cu interes Baletele Ruse ale lui Diaghilev, ca

I. THEODORESCU-SION
Proiect de cortină

G. LÖVENDAL. *Decorurile pentru opera* Casanova

şi ansamblurile de *girls and boys* ale americanilor, a simţit tentaţia să monteze în special spectacole feerice inspirate din folclorul românesc (*Sânziana şi Pepelea*, *Ana Lugojana*, *Nuntă din Carpaţi*).

Obiecte utilitare din fier forjat şi uneori şi din email cloazonat a executat şi sculptorul Iosif Fekete, care realizează în anul 1932 o lampă din bronz şi uşile din alamă de la clădirea Ministerului de Justiţie, acesta din urmă împreună cu arhitectul C. Iotzu.

Un serios imbold a dat artelor decorative pe linia împrumuturilor din arta populară, sociologul Dimitrie Gusti care a organizat în anii 1920–1930 expediţii de cercetare a creaţiilor artistice ţărăneşti din mai multe zone din ţară, fiind însoţit de mai mulţi artişti precum Margareta Sterian, Mac Constantinescu şi alţii, în a căror operă decorativă s-au oglindit mai târziu învăţăturile artei populare.

Cu rezultate remarcabile au fost valorificate tradiţiile artiştilor populari şi în domeniul tapiseriei Ana Jiquidi, cu pronunţată înclinaţie spre abstractizare, şi mai ales Aurelia Ghiaţă, care a îmbrăţişat încă din 1923 artele decorative, au fost primele care au adus în atenţia publicului de la noi această tehnică atât de apreciată astăzi. Tapiseriile *Nuntă în Moldova*, *Jocuri de lemne* sau producând în spirit baladesc obiceiuri şi datini, sau altele cu subiect istoric cum sunt *Voievozii la război*, *Domniţele* (ultima expusă în 1939 la Expoziţia Internaţională de la New York) sau *Breslele*, executată pentru Teatrul Muncitoresc de pe strada Uranus – sunt doar câteva dintre realizările Aureliei Ghiaţă.

Interes deosebit pentru artele decorative şi aplicate manifestă şi artiştii din mişcarea de avangardă. Cu concursul acestora, în 1924, a luat fiinţă o Academie a Artelor Decorative – instituţie particulară, organizată după principiile Bauhaus-ului şi condusă din 1928 până în 1929, când s-a desfiinţat, de M.H. Maxy, care deschide la un moment dat un studio de artă decorativă pe cont propriu. Tot Bauhaus-ul este luat ca model şi pentru „Atelierul" revistei *Integral*, deschis în 1925 de Maxy, Brauner şi C. Michăilescu. Cât priveşte producţia acestor studiouri-ateliere, aceasta e foarte diversă. Potrivit catalogului ce însoţea expoziţia de artă decorativă din 1926, aici au fost expuse obiecte de metal, mobilă, covoare pe pereţi, lămpi, cărţi legate, la care trebuie să adăugăm preocupările scenografice ale unor avangardişti, cum o dovedesc decorurile şi costumele pentru piesele *Saul* de André Gide, şi *Noapte în târgul vechi*, jucată de o trupă din Vilnius.

În spiritul avangardei artistice cu care avusese tangenţe la Petersburg montează spectacole cu o scenografie foarte îndrăzneaţă la Chişinău şi Cernăuţi, Gh. Lövendal. În afara introducerii unor inovaţii precum scena turnantă (prima din România), el înzestrează Teatrul Naţional din Cernăuţi cu o nouă cortină, considerată „un adevărat eveniment artistic", ziarul *Dimineaţa* din 9 mai 1927

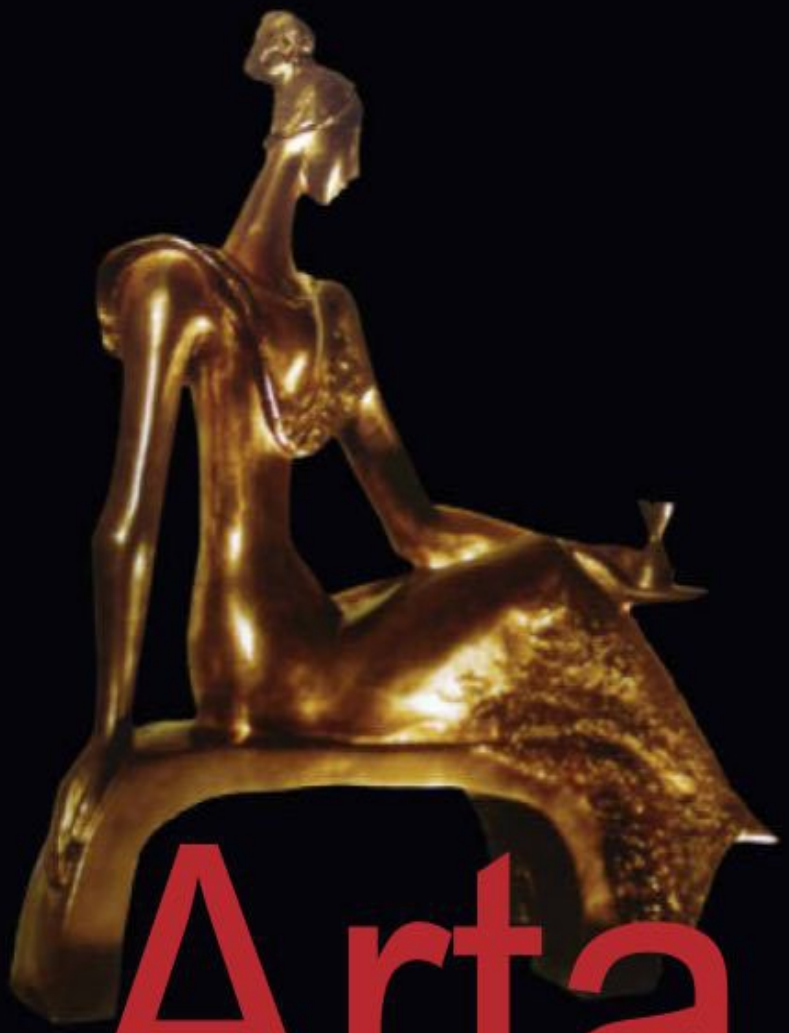
scriind despre ea că „simbolizează însă şi tendinţa nemărturisită a stagiunii de a regenera atmosfera vechii scene prin artă nouă, ea fiind o declaraţie programatică prin care se impune ca actele de improvizaţie să-şi piardă dreptul de cetate". Cortina realizată de Lövendal constituie în adevăr o operă modernă şi foarte originală. Patru personaje în costume de epocă, un al cincilea personaj zărindu-se în plan secund, toate redate în mişcare dansantă. Cu resurse de fantezie inepuizabilă, cu o energie şi o putere de muncă prodigioasă, Lövendal pune în scenă un bogat repertoriu românesc şi universal executând zeci şi zeci de decoruri şi costume, iar în 1928, când se inaugurează primul teatru românesc de marionete, el realizează decorurile, păpuşile, mobila şi costumele pentru piesele *Bastien şi Bastienne* şi *Directorul de teatru*. Activitatea baronului Lövendal în Basarabia şi Bucovina a fost continuată şi în capitala ţării, la Luna Bucureştilor (1938)[431].

În perioada respectivă îşi mai încep activitatea în diferite tehnici şi genuri ale artelor decorative Eugen Schlosser, care a executat prototipuri ceramice pentru industrie, Ana Mitrea şi Maria Panaitescu, după ce studiase şi ea la Paris, Maria Chelsoi, după o specializare la Sèvres, sunt dea merscu o bursă de stat (1936), Mioara Minulescu, după studii speciale de mozaic în Italia şi Grecia, Aura Grigorescu, Ela Cancicov-Solomon, Vlad Niculescu, Elena Pătrăşcanu-Veachi, Lena Constante, Florica Fărcaşu şi mulţi alţii.

Moment de referinţă în periodizarea istoriei universale, punct de răspântie sau cotitură în destinul multor indivizi şi chiar al unor naţiuni întregi, al Doilea Război Mondial a constituit pentru arta românească, aşa cum a însemnat pentru întreaga structură şi suprastructură a societăţii româneşti, o adevărată piatră de hotar.

Târâtă în război, România avea să iasă din marea conflagraţie cu o altă fizionomie decât cea antebelică şi la conturarea profilului ei postbelic artele plastice, alături de toate celelalte manifestări ale spiritualităţii, şi-au avut rolul lor. Oricum, după război, direcţiile şi curentele, marile comandamente şi personalităţile de seamă dinainte n-au mai putut să-şi continue existenţa ca şi cum nu s-ar fi întâmplat nimic. Vechile idealuri, căutările înfrigurate ale specificului naţional, protestul social implicat în opera unor artişti militanţi, experimentele avangardei, cât şi activitatea unor artişti de talia lui Petraşcu, Pallady, Brâncuşi, Steriadi, Ressu, Iser, Maxy ş.a. n-au mai putut să reintre pe vechiul făgaş, asemenea fenomene ori fiind curmate, ori trebuind să se acordeze cu noile vremuri. Iată de ce, odată cu războiul, lua sfârşit o epocă şi imediat după el, în noile condiţii social-politice care luau naştere în România, începea şi pentru arta românească o nouă epocă, anume cea contemporană.

CAMIL RESSU, *Nunta lui Făt-Frumos cu Ileana Cosânzeana*, schiţă pentru cortina Teatrului Naţional



Arta

contemporană românească

Prin arta contemporană acceptând o convenţie deja statornicită, autorul înţelege creaţia artistică realizată în perioada postbelică deci începând cu anul 1945 şi până în prezent.

Faptul că istoricul artei contemporane trăieşte în chiar interiorul perioadei pe care o cercetează îi acordă acestuia avantajul de a putea studia fenomenul artistic foarte de aproape în toate conexiunile lui cu epoca în care şi el, cercetătorul se află implicat. Totodată, acest fapt prezintă şi inconveniente. Dintre ele, cel mai resimţit se face acela al lipsei unei suficiente distanţe în timp care să-i dea cercetătorului posibilitatea de recul în faţa fenomenului de artă studiat, fenomen care n-a trecut încă teribila „proba a timpului", valoarea lui nefiind deci validată de istorie. De aici şi caracterul provizoriu al concluziilor sau, mai bine zis, al opiniilor ce pot fi avansate cu privire la stabilirea unei ierarhii a valorilor, cu atât mai mult cu cât majoritatea artiştilor luaţi în consideraţie se află ei înşişi în diferite stadii, uneori provizorii, ale devenirii şi cristalizării personalităţilor lor artistice. Ceea ce-i rămâne cercetătorului de făcut este, de aceea, să schiţeze doar direcţiile mari urmate de dezvoltarea artei din perioada dată şi, pe cât se poate, unele dintre mijloacele folosite în atingerea obiectivelor propuse, ca şi unele rezultate mai de seamă. Or, sub aceste aspecte cel puţin pentru o primă etapă a perioadei respective lucrurile încep a prinde contur.

În tumultuosul secol XX, evoluţia artelor plastice din România, ca şi a celor din multe ţări ale Răsăritului european a fost marcată cu serioase consecinţe în destinul artiştilor, de două mari răsturnări istorice. Prima, având toate trăsăturile unei adevărate fracturi în cursul firesc al evenimentelor, a fost instaurarea, după al Doilea Război Mondial, a unui regim totalitar care şi-a subordonat toate fenomenele de suprastructură, deci şi artele plastice, pentru a le dirija conform propriei ideologii. Ceea de a doua, la noi violentă şi aceasta a vizat, dimpotrivă, restaurarea situaţiei anterioare a firmării regimului dictatorial, prin revenirea la viaţa democratică specifică regimului capitalist. Mai cu seamă prima, dar şi cea de a doua mare răsturnare din istoria economică şi social-politică a ţării s-au soldat cu grave traume pentru desfăşurarea vieţii artistice în general.

Trebuie remarcat că această perioadă de aproape şapte decenii n-a decurs neted şi uniform în ceea ce priveşte arta, cum n-a decurs neted şi monoton nici sub aspectele economic, social şi politic. Diverse momente de ezitare, de tensiune, de confuzie sau, dimpotrivă, de efervescenţă şi avânt pot fi constatate cu uşurinţă. Un lucru este, însă, sigur: programul declarat uneori răspicat, alteori doar sub înţeles al artei româneşti contemporane a fost, la începutul perioadei, acela de a se subordona unor comandamente dominate de factorul politic, dar treptat, pe măsură ce controlul politicului s-a efasat, artiştii au început să răspundă menirii lor şi tendinţa de a se sincroniza cu ceea ce se petrece în alte spaţii geografice a devenit o preocupare curentă.

În condiţiile instaurării noului regim, pentru promovarea creaţiei s-a asigurat mai întâi un cadru material şi organizatoric adecvat prin înfiinţarea Uniunii Artiştilor Plastici care a stimulat şi susţinut material,

C. BARASCHI
Monumentul soldatului sovietic, Bucureşti

cu fonduri din bugetul statului, creaţia profesionistă. Mereu în creştere, numărul artiştilor profesionişti se apropia, de pildă, în 1974, de 2000 sau 1 la 10000 de locuitori, cum constata într-un studiu publicat în anul respectiv Jon Frunzetti.

Activitatea acestor artişti era susţinută prin comenzi, achiziţii, săli de expoziţii, tabere de creaţie, călătorii de studii, burse, premii etc. Un mare impuls a căpătat şi mişcarea artistică de amatori, mai ales după încadrarea ei în festivalul naţional „Cântarea României".

Treptat, încă din primii 2–3 ani după 1944, artiştii au fost puşi în faţa unei realităţi zbuciumate şi complexe. Pentru a răspunde comenzii sociale a momentului, li s-a cerut să se angajeze în făurirea unei arte militante, combative şi mobilizatoare, cu un conţinut care presupunea aderarea decisă, fără echivoc şi reticenţe, la politica partidului comunist. În dialectica interdependenţei dintre tradiţie şi inovaţie interveneau acum un prim moment de discontinuitate, de ruptură. De unde în perioada anterioară, dintre cele două războaie, plastica românească fusese dominată de stările de spirit intimiste, de tendinţa spre crearea unui specific naţional sau de căutările formale, accentul fiind pus pe virtuţile decorative, pe rafinamentul cromatic sau pe experienţele avangardei cu excesele ei cunoscute artiştilor li s-a cerut, de astă dată, să abordeze doar teme „semnificative" privind lupta socială, munca în colectiv, faptele de eroism, toate având-l în centru pe „omul nou", pe eroul pozitiv cu putere de exemplu. Cât despre limbajul artei, acesta trebuia să fie unul simplu, accesibil maselor celor mai largi şi fără o pregătire estetică specială. Exemplele care trebuiau să inspire noua creaţie au devenit dintr-odată artiştii neoclasici şi romantici aparţinând generaţiei eroice de la mijlocul veacului al XIX-lea; cei care afirmaseră cu mijloacele academiste idealurile de dreptate, libertate şi independenţă (adică pictorii de la 1848), precum şi alţi artişti consideraţi progresişti ca Aman, Grigorescu, Andreescu şi în special Bănciă, un pictor cu resurse modeste care luase apărarea ţărănimii în răscoalele de la începutul veacului. Din păcate însă, odată cu întoarcerea la tradiţiile progresiste ale acestor artişti ataşaţi de popor, avea loc şi o revenire la mijloacele de expresie ale acestora, mijloace uneori perimate, incapabile să redea spiritul modern, fremătător contemporaneităţii. Ceea ce era şi mai regretabil, această opţiune avea loc în paralel cu repudierea unor valori certe, socotite formaliste, din perioada anterioară. Cazurile lui Pallady, Petraşcu şi Brâncuşi sunt doar cele mai ilustre în această privinţă, dar nu singurele care au putut isca aprinse controverse şi violente negări. Aşa se face că, sub titlul de realism socialist, au apărut la un moment dat o serie de producţii slabe, contradictorii, în care se manifesta o vădită discrepanţă între intenţiile ce se voia progresistă afirmată declarativ de tematică şi de subiect, şi realizarea lor practică, cu mijloace artistice conservatoare, de sorginte rudimentară, anacronice. Fireşte că asemenea producţii anecdotice, descriptiviste, tributare naturalismului plat, sau academismului lipsite de strălucirea unei forme expresive, sugestive şi seducătoare nu-şi puteau atinge ţelul, chiar dacă în intenţie acesta era

nobil. Expoziţia „Flacăra" din aprilie 1948, deschisă la sala Dalles din Bucureşti, a constituit primul banc de probă pentru arta noii orientări. Cum aflăm din catalogul expoziţiei, „sute de pictori şi sculptori au trimis nu mai puţin de 830 de lucrări foarte diferite ca tehnică, foarte inegale ca realizare, dar axate toate pe tema omului de azi şi a muncii sale". În adevăr, sprea ne da seama de tematica exponatelor, este de ajuns să menţionăm primele zece titluri de tablouri din catalog *Antrenament, Colectiv de pictori, Mecanici, Ţărăncuţă, Filatură, Canalizare în sat, Reconstrucţia, Meşter, Atelier de croitorie, Uzină*. Cât despre viziunea în care erau concepute lucrările, prefaţatorul aceluiaşi catalog aprecia marele „efort comun de a crea un stil al realismului progresist în plastica românească", remarcând, însă, imediat, în mod critic, că „formalismul încă nu a fost lichidat şi rămăşiţele artei decadente sub toate chipurile de vierilor ei impresioniste, expresioniste, n-au fost decât într-o oare care măsură înlăturate". Tipic pentru spiritul dogmatic de intoleranţă faţă de tot ce era susceptibil de a primi calificativul de „formalism", citatul de mai sus este concludent. Şi este concludent totodată pentru poziţia unor artişti care n-au cedat presiunilor şi – mult, puţin – au „deviat" spre impresionism sau expresionism. Drept urmare, unii artişti precum Margareta Sterian, Paul Miracovici, L.D. Bălăcescu şi-au întrerupt pentru o vreme ocupaţia principală activând în alte domenii (artă decorativă, artă religioasă) pentru a reveni la matcă mai târziu, oarecum reîntineriţi ca expresie.

Cu pasiune şi efort, marile talente au putut surmonta greutăţile şi, chiar în cadrul unei orientări coercitive, exclusiviste, cum era cea amintită, au reuşit să reziste şi să-şi afirme cu forţă personalitatea, creând opere viabile ce pot fi preţuite şi astăzi.

PICTURA

Primii pictori pe care s-a putut conta în anii imediat următori războiului au fost cei care se afirmaseră în perioada anterioară.

Unii dintre ei, cum ar fi Dimitrie Ghiaţă, Lucian Grigorescu, Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Adam Bălţatu, R. Schweitzer-Cumpăna, Albert Nagy ş.a., n-au trebuit să-şi reacordeze instrumentele pentru a participa la concertul larg al artei contemporane. Dar alţii au trebuit să o facă. Fostul avangardist M.H. Maxy, de exemplu, părăsea temporar experienţele cubist-constructiviste pentru a picta scene de muncă în manieră naturalistă, cum era insipida compoziţie despre pescari intitulată *Bogăţia apelor noastre*. Unii dintre artiştii în vârstă, păstrându-şi maniera din trecut, abordau temenoi, arătându-se mai receptivi la problemele sociale. Aşas-a întâmplat cu Ressu, autorul compoziţiei *Semnarea apelului pentru pace*, cu Steriadi care picta *Furnale la Reşiţa*. Aşas-a întâmplat cu Iser, cu Ciucurencu, cu Catargi, cu Baba, cu Bunescu. Tot aşa cu unii sculptori, precum Corneliu Medrea, Oscar Han, Ion Jalea, Vasile Blendea, Romulus Ladea, Iosif Fekete, Gheorghe Anghel, Ion Irimescu, Constantin Baraschi, Ion Vlasiu, Boris Caragea, Gheza Vida ş.a., care se impuseseră cu autoritate în perioada anterioară. Continuând şi în anii socialismului să creeze în maniera lor specifică, ei au constituit un fel de punte de legătură între tradiţie şi generaţiile tinere. În această privinţă, un rol deosebit au avut încă de la început pictorii Ciucurencu şi Baba care, în calitate de profesori cu prestigiu în învăţământul artistic, au reprezentat principalele ipostaze cu caracter de antitezăale picturii contemporane, ei polarizând în mare măsură opţiunile tinerilor artişti, atenţia criticii şi interesul publicului. În adevăr, ambii au iniţiat direcţii principale, bine definite ce s-au înfruntat mult timp într-un spirit de emulaţie. Primul dintre ei, Ciucurencu, păstrându-şi achiziţiile formale fondate pe un raport linie-culoare înclinat în favoarea celui de-al doilea factor, şi-a lărgit considerabil tematica pictând, în afară de flori şi peisaje, mai multe compoziţii mari cu tematică istorică şi socială, cum este acea *Ana Ipătescu* care îi amintea lui Dan Hăulică, prin patosul ei revoluţionar, vestita pânză a lui Delacroix *Libertatea călăuzind poporul*. De asemenea, cu ajutorul paletei sale luminos-sărbătoreşti, Ciucurencu redă clipele de entuziasm real sau mimat în *Primul 1 Mai liber*, dar şi în compoziţii cu subiecte dramatice ca *Epilogul răscoalelor 1907, 13 Decembrie 1918, Olga Bancic pe eşafod*. Cel mai sincer rămâne însă în naturile moarte cu flori (*Ciclamenele* de la Muzeul Naţional de Artă) şi în portretele unor prieteni (I.N. Dona, Zambaccian, G. Călinescu). În ultimul deceniu de viaţă, în pictura lui Ciucurencu s-a produs însă o schimbare în

ALEXANDRU CIUCURENCU Ana Ipătescu

sensul unei diminuări în intensitatea coloritului, paleta sa devenind oarecum anemică.

Celălalt mare artist contemporan şef de şcoală este Corneliu Baba. El se află încă de la început oarecum în afara tradiţiei româneşti, maeştrii lui fiind din zona ibericilor, a italienilor, a olandezilor. A demonstrat-o cel mai bine în portrete (*Sadoveanu, Arghezi, Zambaccian, Lucia Sturdza Bulandra*) şi în chipuri de ţărani, aceştia servindu-i ca modele şi în câteva compoziţii ca *Odihnă pe câmp*, *Somnul Ţăranilor*, realizate în continuarea unei suite începute înainte de război. A mai pictat muncitori, clovni, regine bune şi câteva peisaje veneţiene. Pictor-filosof, Baba meditează cu gravitate asupra existenţei, asupra condiţiei semenilor săi, ca şi asupra problemelor de transpunere plastică a ideilor, astfel încât compoziţiile şi portretele sale, adesea chiar şi peisajele, dobândesc o notă dramatică, reflex al tensiunii cu care trăieşte actul creator. Întorcându-se la tehnica abandonată încă din secolul trecut, a clarobscurului, el o îmbogăţeşte cu unele achiziţii din recuzita expresionismului. Realismul lui robust se bizuie pe un desen expresiv şi pe o paletă reţinută, sobră, dar înnobilată de aspectul frământat al pastei, datorat clocotitoarei energii spirituale pe care pictorul o cheltuieşte în timpul îndelungatului travaliu asupra pânzei. Preocuparea sa majoră este aceea de a releva lumea lăuntrică a personajelor sub aspectele ei morale.

CORNELIU BABA, Tudor Arghezi

CORNELIU BABA, Ţărani

HENRI CATARGI
Cazangerie

Dintre artiştii vechii generaţii s-a adaptat uimitor de uşor la noile cerinţe adresate de autorităţile culturale fostul aristocrat Henri Catargi. El descoperă cu interes lumea din fabrici şi de pe ogoare, redând-o în scene de muncă, precum cele de la cazangeriile uzinelor Griviţa.

Cu subiecte ca reconstruirea ţării distruse de război, activitatea în ilegalitate a partidului unic, lupta de partizani, insurecţia armată, războiul antifascist, naţionalizarea industriei, împroprietărirea ţăranilor şi, mai apoi, colectivizarea, vin în expoziţiile din deceniile 5–6 (despre un „obsedant deceniu" pot vorbi şi plasticienii, nu numai scriitorii) şi pictorii Albert Nagy, Imre Nagy, Octav Angheluţă, Gh. Şaru, Spiru Chintilă, Gh. Labin, Petre Adrudan, Ştefan Szönyi, Gavril Miklossy, Eugen Popa şi mulţi alţii. Ne stăruie, de pildă, în minte compoziţia *Nu-i vom uita* a lui Şt. Szönyi (1913–1967) înfăţişând un muncitor răpus pe un fond auriu, ca o metaforă a unui pios omagiu cu rezonanţă de tragedie optimistă adus de artist jertfei proletare. Tot lui Szönyi îi datorăm o compoziţie murală în caresuflul epic se îmbină cu monumentalul spre a rosti într-un limbaj de baladă populară adevărul istoric despre răscoala de la Bobâlna.

O excepţională ariergardă făcută în epocă şi compoziţia *Griviţa 1933* semnată de Gavril Miklossy, compoziţie cu multe personaje după care autorului i s-a comandat un mare număr de replici, fiind excesiv popularizată, dar după schimbarea conducerii, în 1965, fiind dată cu totul uitării, întrucât în viziunea noului secretar general al partidului, uzinele Griviţa îşi pierdeau nimbul de glorie.

Fără a putea fi luată ca *pars pro toto*, pentru că n-a fost singura realizată în acest, să-i zicem, stil, compoziţia în discuţie, ca şi altele asijderea demonstra ceva. Demonstra că artiştii n-au putut adera structural şi organic la rigorile de atunci ale comenzii sociale. Aceasta era axată, în general pe compoziţii corale, cu multe personaje în timp ce tradiţiile mai

GAVRIL MIKLOSSY
Griviţa

ŞTEFANSZONYI,
Nu-i vom uita

GHEORGHE ŞARU
Veneţia

recente în care se formaseră majoritatea artiştilor care se afirmaseră înainte de război cultivaseră cu precădere portretul, peisajul, natura moartă şi compoziţia cu cel mult două-trei personaje – fapt datorită căruia multor artişti le era consubstanţială o pictură ce avea ca echivalent muzica de cameră şi nu pe cea simfonică, aşa cum o cereau împrejurările. În aceste condiţii se năştea, firește, o incompatibilitate între comanda socială şi pregătirea profesională a pictorilor la care se adăuga o alta, de temperament şi de afinitate sufletească între fire a unor artişti prin excelenţă lirici şi temele aflate la ordinea zilei care reclamau o abordare epică. Şi cum, fie dorinţa sinceră, în unele cazuri, fie doar conformismul i-a îndemnat pe unii să atace compoziţii epice de amploare, rezultatul s-a vădit imediat în producţii festiviste, anecdotic-descriptiviste, naturalist-fotografice, false, neconvingătoare ca trăire a actului creator.

VALENTIN HÖFLICH
Natură moartă cu fructe şi flori

Faţă de asemenea poncife existente în creaţia unor pictori care mai târziu s-au dezis de ele, ne apar mult mai fericite şi mai fertile în opere de calitate experienţele izolate ale celor care s-au exprimat potrivit vocaţiei lor, rămânând fideli modului de expresie adoptat în tinereţe chiar şi mai târziu, când pictura românească a fost atrasă în vârtejul curentelor moderne. Pe Catul Bogdan, de pildă, l-am include fără ezitare acestei categorii de artişti inapţi să adere din oportunism la o direcţie artistică pentru care nu se simt chemaţi.

Este de menţionat din aceeaşi categorie şi Ion Musceleanu (1903–1997), om de mare fineţe sufletească rămas statornic devotat crezului să uchiar cu riscul de a cădea la un moment dat în monotonie. Faţă de donjuanismul atâtor confraţi mai tineri dispuşi să cochetezi în orice moment cu muza unei noi direcţii artistice, obstinaţia cu care Musceleanu se întoarce asupra celor câteva motive predilecte (tinere fete, peisaje din jurul Bucureştiului, naturi moarte cu flori) ne apare ca o ascezăce ea ce presupune tărie şi curaj – virtuţi ale bărbăţiei.

Ispitiţi de frumuseţile frapante sau fruste ale naturii şi puţin dornici de a admite prea multe convenţii în procesul de transpunere a ei pe pânză, câţiva peisagişti de vechetradiţie au preferat un dialog franc cu realitatea înconjurătoare din care au rezultat opere sincere, proaspete ca sentiment în ciuda caracterului oarecum vetust al mijloacelor folosite. Astfel se face că la contactul cu opera lui Aurel Ciupe, R. Iosif, Teodor Harşia, Valentin Höflich (1910–1974), Dem Iordache (1905–1987), Ion Popescu Negreni (1907–2001), Aurel Kessler (1900–1970), Alexandru Tipoia (1914–1993), Constantin Isachie (1888–1967), Nicolae Stoica (1903–1970), Henri Daniel (1982–1965) avem totdeauna un sentiment de confort pe care ni-l induce tocmai această tandră apropiere a lor de mama natură. Mai toţi adepţi ai *plein air*-ului, punând accent pe

culoare şi pe tuşă, nu-i mai puţin adevărat că artiştii amintiţi şi-au elaborat manieră de lucru foarte distincte. Pentru Aurel Ciupe, depildă, artist cu o bogată activitate şi în perioada interbelică foarte caracteristică este în ultimii ani de viaţă o tuşă bogată, energică, liberă cu care defineşte rapid arborele fără a insista, ca în trecut, cu modulaţii fine asupra detaliilor.

Din aceeaşi tipar spiritual ca Ciupe este şi Teodor Harşia (1914–1987). Ca stare de spirit, el a fost un liric, dar unul discret şi grav, ceea ce s-a reflectat în sobrietatea paletei pe care o înnobilează dându-i strălucire printr-un rafinat simţ al coloraţiilor.

Cu un tact ce trădează sensibilitate deosebită abordează natura, în peisaj, portret şi natură moartă, şi Nicu Enea (1897–1960), tema lui preferată fiind satul moldovenesc redat într-o viziune uşor idilică.

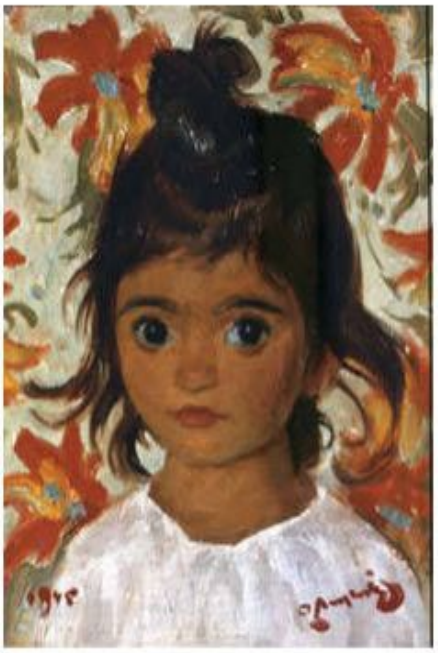
Întors târziu dintr-un prizonierat prelungit, a revenit la uneltele părăsite în timpul războiului Ion Popescu-Negreni (1907–2001). În spaţiul supraaglomerat al picturii lirico-intimiste româneşti el şi-a croit un drum al lui străjuit de fermecătoare tablouri din categoria „stărilor de spirit". A pictat îndeosebi flori şi peisaje din zona colinară a Oltului inferior, unde a copilărit. A privit peisajul de la o arie cât mai înaltă, din *vol d'oiseau*, pentru a-l cuprinde în toată vastitatea sa aşa încât a trasat linia orizontului aproape de rama de sus a tabloului, conferindastfel pânzei o alură de decorativism modern. La această amprentă în confundabilă mai este de adăugat un colorit cald, catifelat, ce-i defineşte în mod hotărâtor stilul. Cazrar isim, este interesant că şi în „obsedantul deceniu", în plin realism socialist, Negreni a realizat o mare compoziţie cu multe personaje, reprezentând o piaţă alimentară, în care s-a bizuit pe un solid profesionalism tabloul – o reuşită deplină – putând face cinste oricărui muzeu.

La fel de bine ca înainte de război a continuat să picteze, în ultimul său deceniu de viaţă, şi Paul Miracovici (1906–1973), activ în domeniul artei monumentale şi în pictura de şevalet pe care o tratează decorativ, de un efect deosebit fiind facturaperlată a suprafeţelor obţinute prin tamponarea pânzei cu penelul, amintind de Bonnard, cu deosebire însă că la pictorul român culorile sunt mai exaltate, îndeosebi în registrul roşului şi portocaliului.

ION POPESCU-NEGRENI
Peisaj

ION POPESCU-NEGRENI
Vas cu lalele

PAUL MIRACOVICI,
Natură statică



OCTAV ANGHELUŢĂ
Portret de fetiţă

ALMA REDLINGER,
Flori şi fructe

Pe diverse coordonate descriptivist-intimiste fixate de tradiţia interbelică au evoluat în ultimele lor decenii de viaţă şi Ignat Bednariq (1882–1963), Maria Ciurdea Steurer (1878–1967), Iosif Steurer (1885–1971), Hrandt Avachian, Dan Băjenaru (1900–1988), Octav Angheluţă (1904–1978) neîntrecut în portretele-şarjă ale unor oameni de cultură (Han, Schileru, Maxy) şi în portretele de copii, după ce însăşi a plătit şi el dajdie realismului socialist într-o compoziţie cu oţelari.

Şi lista celor care, treptat, au revenit la ceea ce ştiau să facă mai bine poate continua cu Vasile Ştefan, Clara Cantemir (1905–1993), Petre Dumitrescu-Senior (1907–1980), Adina Paula Moscu (1908–1980), Maria Bănică (1908–1995), Ileana Rădulescu (1909–1981), Coca Meţianu (1910–2014), Viorel Huşi (1911–1972), Titina Călugăru (1911–1973), Răzvan Stoica (1912–1989), Lucia Cosmescu (1916–1969), Justina Popescu Lidia Nancuischi (1918–2003), Angela Paşca (n. 1921), Alma Redlinger, Aurel Cojan, Nuni Dona, Florenţa Pretorian (1902–1948), Eva Cerbu (1924–2008), Gina Hagiu (n. 1927), Silvia Ghenea.

Cu multă alegreţe spirituală, adăugând noi componente moderne formulei găsite încă dinainte de război, şi-a împlinit opera de excepţie Lucia Dem Bălăcescu. Acuitatea observaţiei şi o anumită filosofie hedonistă a vieţii, umorul şi un gust irepresibil pentru spectacol i-au permis să realizeze în ultimele două decenii ale vieţii, opere de o mare candoare şi prospeţime, superioare celor realizate în perioada interbelică.

Excepţie făcând unele scene de muncă (*La treierat*, *Recoltarea verzei*) şi unele compoziţii cu subiecte triumfaliste, gen *Sărbătoare* cu un Comitet Central bogat pavoazat tot pe linia intimistă a unei atitudini calofile faţă de peisaj şi de lucrurile domestice

COCA MEŢIANU,
Iarna în Ardeal

continuă să se situeze şi creaţia Michaelei Eleutheriade, care respinge tratarea impresionistă a motivului în favoarea unei abordări decorativiste.

Construind în general în mod solid forma, ia o distanţă apreciabilă de orice mimetism – pleneristo-impresionist – şi Gh. Vânătoru (1908–1983). Lumea zugrăvită de el este transfigurată datorită unui proces de simplificare şi sintetizare a datelor realităţii. Admiţând preeminenţa culorii în raport cu desenul, obţine forma dorită exclusiv din tuşele de culoare aşternute în straturi ce se întrepătrund spre a produce un efect de nobilă strălucire. De altfel, originalitatea picturii lui constă tocmai în această gamă de tonuri şi semitonuri în care contrastul dintre cald şi rece, dintre roşul intens şi cobaltul adânc imprimă tabloului o notă de dramatism subiacent. Originală şi modernă este în pictura lui şi perspectiva aeriană inversă care face ca, indiferent de distanţa la care sunt plasate în spaţiu obiectele faţă de privitor, ele să fie tratate la aceeaşi intensitate tonală, uneori planul mai îndepărtat fiind mai consistent decât cel apropiat. Astfel, renumitele sale cobalturine conduc într-o lume stranie, lipsită parcă de atmosferă, într-o lume vitrificată, construită dintr-o materie grea, densă.

Tot în sensul negării impresionismului se înscrie şi creaţia lui Sorin Ionescu (1913–1999), pictor cu gustul aventurii romantice şi al unor îndepărtate tărâmuri exotice care-l cheamă irezistibil.

Şi dacă în pictura lui Sorin Ionescu asistăm parcă la un miracol cosmic grandios, un miracol parea se săvârşi şi în peisajele lui Eugen Gâscă (1908–1989), dar unul discret, de proporţiile, să zicem, ale germinării „mirabilei seminţe". În liniile curbe şi domoale ce întruchipează coline aride, dar pot sugera, cum se întâmplă în unele tablouri, aripile unui înger, pictorul condensează melancolii şi stări de calmă beatitudine.

Deşi generic-ar înscrie fără dificultate în descendenţa impresionismului românesc, mă car că modelul lui a fost Ion Andreescu, un peisagist de ţinută a fost încă din primii ani ai afirmării sale Gheorghe Ionescu (1912–1990). Acesta aduce în interpretarea motivului ales din Bărăganul natal sau din mahalaua bucureşteană o notă de austeritate şi de gravitate

MICHAELA ELEUTHERIADE
Sărbătoare legală

care, fără să conţină implicit melancolia sau tristeţea andreesciană, face totuşi imediat trimitere la pânzele pictorului de la Buzău. Cu o forţă de transfigurare poetică pe care o bănuima-şi avea originea în sinceritatea trăirii în faţa motivului, Gh. Ionescu reuşeşte cu mijloace simple o transcendere a realităţii celei mai umile (pământul reavăn, câteva căsuţe de mahala). Abia mai târziu, aflându-se în preajma lui Lucian Grigorescu, s-a contaminat de seteade luminăşi culoarea acestuia, recurgând şi el la o paletă mai caldă, mai generoasă, extinzând totodată şi registrul tematic.

GHEORGHE VÂNĂTORU
Nud în interior

GHEORGHE IONESCU
Peisaj

Dar apelul la operalui Andreescu a avut şi alte urmări în perspectivă istorică. Încă din primul deceniu după război, paralel cu producţiile slabe, cu rateurile numeroase prezentate în expoziţiile colective, s-a ivit la un moment dat probabilitatea ieşirii din impas printr-o direcţie pe care o promovau câţiva pictori, pe atunci foarte tineri, aparţinând primelor promoţii ale Institutului de Artă ce tocmai fusese reorganizat în cadrul reformei învăţământului. Impulsul acestei mişcări îl dădu în bună parte Ion Andreescu a cărui operă era prezentată într-o amplă expoziţie, în 1950, cu prilejul centenarului naşterii marelui clasic. În pofida ostilităţii manifestate de critica de artă oficială, tinerii despre care va fi vorba, adevăraţi fanatici pro andreeşcieni, s-au străduit, şi nu în zadar, să impună o viziune mai gravă, mai virilă, de lo cidilică, asupra peisajului, construindu-şi solid forma şi menţinând paleta într-un colorit auster, dar vibrant, exteriorizare reţinută a unei meditaţii mai profunde şi a unei emoţii sincere, nu mimate.

V. ALMĂŞANU,
Epilog, 1907

Tocmai tutela generoasă a lui Andreescu explică, la un moment dat, locul dominant deţinut de peisaj în creaţia de atunci a unor pictori ca Pavel Codiţă, Virgil Almăşanu, Constantin Crăciun, Ion Biţan, Brăduţ Covaliu, Traian Brădean, Paul Gherasim, Gheorghe Iacob, Vlad Florescu, Ştefan Sevastre ş.a., a căror evoluţie ulterioară nu poate fi concepută fără acea fază de disciplină şi asiduă muncă pentru aflarea unei identităţi proprii. Această nouă adiere resimţită de unii factori ai puterii ca un vânt asprumenit să tulbure climatul confortabil al câtorva reţete de circumstanţă nu s-a impus fără a fi trebuit să înfrângă unele rezistenţe şi să înlăture unele prejudecăţi.

Li s-a reproşat, printre altele, pictorilor în cauză orientarea predilectă pentru peisaj, socotită drept o încercare de ocolire a temelor aşa-zis majore. Li s-a mai reproşat un oarecare „pesimism" al viziunii şi un oarecare „geometrism" al formei, taxat drept trăsătură formalistă.

Criticii de recunoscută ţinută intelectuală ca Eugen Schileru şi Petru Comarnescu au luat însă apărarea inovatorilor, primul dintre ei apreciind ca pe o „garanţie etică" severitatea şi seriozitatea unor pictori, iar al doilea combătând derapajele dogmatice ale genurilor şi considerând peisajul tot atât de important şi de dificil de realizat ca şi marea compoziţie, el apreciind „voita sobrietate şi constrângere" prezente în peisajele analizate ca semne de „maturitate şi disciplină interioară".[432]

Un eveniment esenţial în evoluţia picturii contemporane spre o tratare mai modernă a temelor semnificative a constituit demersul unor dintre artiştii menţionaţi spre înglobarea în compoziţiile unor elemente stilistice proprii vechii picturi medievale: aplatizarea volumelor, matitatea tonurilor, accentuarea contururilor, ritmarea mişcărilor şi hieratismul atitudinilor. Iniţiată în 1957, cu prilejul comemorării a cincizecide ani de la răscoala din 1907, această tendinţă de resuscitare a tradiţiilor medievale s-a manifestat într-o serie de compoziţii, unele realizate în frescă. Amintim ca reprezentative pentru noua direcţie tripticul realizat de V. Almăşanu, C. Crăciun şi P. Gherasim pe tema răscoalei. Dar şi de astă dată gândirea acutezătoare a întâmpinat ostilitatea criticii. Aşa cum arată Theodor Enescu care, într-o monografie consacrată primului dintre cei trei autori, a schiţat cadrul şi climatul tulbure al acelorani, „neînţelegând chimic din legitimitatea demersurilor celor trei artişti [...], o parte a criticii se înverşuna cu falacioase demonstraţii teoretice să combată [...] pretinsele tendinţe neobizantine pe motivul necompatibilităţii sentimentelor şi concepţiei despre lume exprimate de acel stil cu cele caracteristice vremurilor noastre".[433] Tot Petru Comarnescu s-a ridicat cu clarviziune şi de această dată împotriva celor care încercau să blameze canoanele bizantine şi revoluteaceste căutări ce vor fi validate de timp, dovedindu-se deosebit de fertile pentru evoluţia picturii monumentale din deceniile următoare.

Aceste prime semne de dezgheţ adevărat şoli ai unei primăveri ce avea să vină, au zdruncinat mult eşafodajul pe care încercase să-l ridice în calea unei arte vii, în numele „realismului socialist" forurile culturii oficiale. Lor le-au urmat şi alte evenimente până când, după 1965, gheţurile au prins să se topească în masiv şi, odată cu aducerea tot mai des în discuţie a cuvântului „umanism", fie el şi însoţit de adjectivul „socialist", artiştii au dobândit mai multă libertate în alegerea temelor şi a mijloacelor de expresie.

Această schimbare de direcţie a fost marcată de un important eveniment cu consecinţe dintre cele mai fericite. După răsunetul avut de expoziţia Andreescu, după apelul făcut la tradiţiile artei medievale, evimentemenite să indice căi pentru ieşirea din impas, la un moment dat în faţa pictorilor s-a deschis încă o fereastră prin care a pătruns aer proaspăt, adierile venind de astă dată din rezervorul pur al artei populare – acea matrice ancestrală de unde-şi trăseseră seva şi mulţi artişti români, precum Brâncuşi, Luchian, Petraşcu, Dimitrescu, Ghiaţă ş.a. Cinstea de a se adresa acestei tradiţii îi revenise, încă din anii 1940, lui Ion Ţuculescu. În mare parte, fenomenul Ţuculescu s-a consumat în marginea artei recunoscute oficial, şi abia după moartea artistului, mai precis, în urma expoziţiei retrospective din 1965, drumul explorat de el le-a apărut multora plin de fertile promisiuni.

După prima safază folcloricădin epoca interbelică, odată cu războiul şi cea urmat, pânzele sale încep să fie populate de păpuşi stranii, de vase antropomorfe, de măşti, de genii ale răului, de spectre şi de alte simboluri dintr-o stilistică arhaică şi bizară, ce dobândesc semnificaţii magice legate de credinţele ancestrale ale omului primitiv.

Propensiunea pentru categoriile filosofice ale absolutului şi sublimului l-a determinat pe Ţuculescu să picteze şi marea. Tablourile cu acest subiect nu sunt însă nişte „marine" în accepţiunea clasică a termenului. În talazurile sub formă de ochi ale mării zugrăvite de el descifrăm de fapt aceeaşi obsesie iranică, acelaşi delir panteist care-l face să înzestreze întreaga natură cu însuşirile unor zei-oameni.

Ceea mai puternică este însă la el facultatea de a comprima timpul şi de a face palpabil trecutul cel mai

îndepărtatal acestor pământuri, acel Neolitic de dincolo de zorile istoriei, cetrăieşte în vasele-figurine de lut ars ce populează peisajele lui stranii. Pentru că, fire telurică, Ţuculescu este atras de pământ şi, aşa cum arăta criticul de artă italian Mario de Micheli, cu ocazia Bienalei din 1966 de la Veneţia, „Tablourile lui sunt pătrunse de sensul secret şi veşnic al mitologiei ţărăneşti româneşti, un sens antic şi totemic care recunoaşte în lut elementul primordial al existenţei".

În această fază, explozii de galaxii, geneze de astre, cosmogonii fabuloase sau destrămări apocaliptice par a fi sugerate de orbitoare orgii coloristice.

Aproape abstracte din punct de vedere compoziţional, reprezentările grămădiri de forme ce abia amintesc vag de vasele-figurine, unele lucrări ca *Ţărm roşu*, de exemplu, vădesc pregnant caracterul senzual al picturii lui Ţuculescu. Ca nişte şuvoaie de lavă fierbinte, efluviile roşii de culoare atestă o năvalnică vitalitate ce-i permite artistului ca, prin mijlocirea artei populare, să aducă o undă proaspătă şi tonică în arta cultă a nemiatăSe apropie, oricum, momentul când pictorul operează o „mutaţie" spre aşa-zisa fază simbolică sau totemică. Pânzele sale încep să fie populate cu simboluri ale unei stilistici arhaice, dobândesc semnificaţii magice legate de eresurile omului primitiv. Lumea fantastică a basmelor, miturile, datinile şi ritualurile străvechi se învălmăşesc halucinant după un cod format din puncte, virgulaţii, linioare şi pete cu efect pur decorativ ne voie de descifrat, zămislind un univers ezoteric şi derutant. În această fază, arta lui Ţuculescu se află la distanţă maximă de transmiterea discursivă literară a ideilor şi este redusă la maximum aluzia descriptivă căreia îi ia locul sugestia pur plastică din linii, culori, ritmuri. Selectând şi sintetizând tot mai mult, eliminând accidentalul spre a ajunge la esenţa artistul obţine, la un moment dat, adevărate imagini criptice greu lizibile, de factură abstractă prin care pregăteşte astfel accesul picturii româneşti la abstracţionism.

Acceptată cu rezerve la început, opera de excepţională originalitate a lui Ţuculescu, umanistă prin pasionantul ei mesaj, specific naţională ca limbaj, a dat un puternic impuls noilor căutări. Filonul de aur al milenarei tradiţii folclorice a început să fie tot mai adânc exploatat şi, astăzi, idei şi forme artistice decantate din arta populară constituie componente importante în creaţia multor pictori, sculptori şi artişti decoratori. Dintre cei care descind într-un grad sau altul din folclor îi amintim pe Constantin Dipşe, pe Georgeta Năpăruş pe Gabriela Pătulea-Drăguţ, pe Viorel Mărginean, pe Rodica-Anca Marinescu, Corneliu Petrescu, Şerfi Şerbănescu, tuturor fiindu-le proprii atât motive specific ţărăneşti, cât şi elemente de stilistică populară şi chiar unele contaminări la nivelul viziunii, şi anume un oarecare primitivism, un mod subtil şi rafinat de a cocheta cu arta naivă, precum şi un acut simţ al decorativului. De sorginte folclorică, inspirate însă mai mult din folclorul literar sau din datinile şi obiceiurile din mediul rural, contaminate şi de astă dată, în parte, de stilistica populară, sunt şi creaţiile semnate de Constantin Blendea, Nicolae Groza, Mariana şi Mihai Macri, Nicolae Constantin, Gina Hagiu, în timp ce pictori ca Ion Vrăneanţu, Dimitrie Gavrilean, Jon Grigoreş. a. cultivă un stil epic a cărui insistenţă narativ-descriptivistă stă tot de la o *formamentis* ţărănească cere clamă.

Iată, aşadar, cum arta populară românească în care dominant este ornamentul geometrizant, stilizat până la abstractizare, iar fantasticul reprezintă o componentă cu rădăcini implântate adânc în practicile magice din vremile străvechi a facilitat şi în pictura contemporană evoluţia unor artişti spre curente moderne ca suprarealismul şi abstracţionismul, după cum aceeaşi artă populară îi arătase un drum de urmat sculptorului Brâncuşi.

CONSTANTIN DIPŞE
Soarele toamnei

RODICA MARINESCU
Peisaj marin

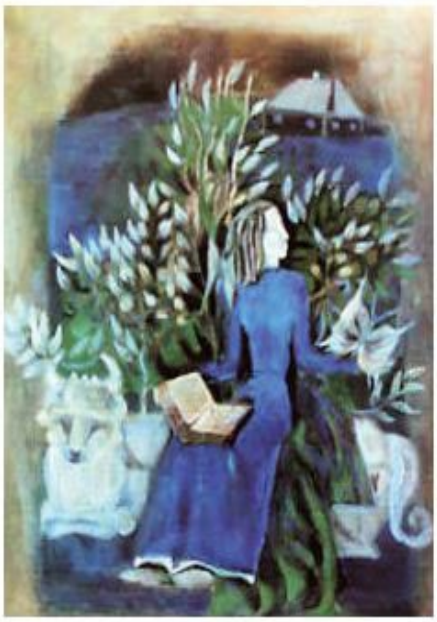
Sunt mai multe grade şi modalităţi de a asimila sugestiile pe care le dă artiştilor folclorul plastic şi literar. La Constantin Dipşe, depildă, relaţia cu folclorul este ceadin prima fază de creaţie a lui Ţuculescu. Fără a decupa propriu-zis citate din morfologia şi stilistica artei populare, el apelează la simetria, geometrismul ritmul şi mai ales la cromatica acesteia numai în măsura în care elenu anulează componentele artei culte, adică impresia de volum, de perspectivă, în măsura în care valorile decorative nu impietează asupra viziunii narative.

Tot în acest spirit fructifică lecţia artei populare şi Rodica Marinescu (n. 1937), alfabetul de forme al picturii sale şi paleta de o luminozitate şi de o prospeţime fascinante, rădând o sensibilitate şi o candoare ce ne trimit cu gândul în zona naivului. O zonă la care artista accede însă, după ce a decantat realitatea, trecând-o prin filtrul fin al unui meşteşug solid şi al unui rafinat simţ pentru virtuţile decorative ale picturii.

Mult mai adânc şi mult mai complex implicată în operă este contaminarea folclorică la Georgeta Năpăruş (1930–1997), cu toate că această artistă, cu o bogată cultură plastică primeşte sugestii din multe alte sfere şi în primul rând din ceaa broderie i medievale, a vechilor icoane şi a miniaturilor. Efectul decorativ al tablourilor ei este ne întrecut în privinţa preţiozităţii materiei şi singurul termen de comparaţie care se impune este Petraşcu. Aceeaşi voluptate a materiei, aceeaşi râvnă de artizan în supunerea acesteia întâlnim la amândoi artiştii. Dar cu o deosebire, şi anume aceea că, în timp ce marele clasic al picturii noastre pare a fi fost atras de strălucirile de piatră scumpă ale materiei minerale, Georgeta Năpăruş cultivă, cu aceeaşi pasiune, efectele de preţiozitate ale textilelor, ale cusăturilor şi broderiilor

GEORGETA NĂPĂRUŞ
Figură sacerdotală

de tot felul, începând cu cele uzate şi chiar destrămate, descoperite de arheologi, continuând cu superbele hlamide voievodale cu pieselediturgice, cu vechile flamuri purtate în lupte şi sfârşind cu umilele, dar nu mai puţin splendidele straie ţărăneşti. Ea a realizat o serie de tablouri al căror erou este o simplă cămaşă sau o rochie care devine suportul unei fabulaţii. Ele sunt istoriate asemenea vechilor cronici miniate şi acest elan fabulatoriu, aşa cum îl constatăm, de pildă, într-un tablou ce aminteşte de cămaşa morţii pe care îmbrăcat-o când va un luptător, acoperită cu o mulţime de scene miniaturale topite unele în altele, parea desfide veche părere emisă de Lessing în *Laocoon* cu privire la incompatibilitatea dintre literatură şi arta plastică, respectiv dintre descrierea făcută de Homer scutului lui Ahile şi opera făuraruluigrec. Cao adevărată hiurasă a unui erou de epopee, cămaşa a care ne referim povesteşte cât un întreg tom de istorie despre trecutul de luptă al poporului. Căci, subiacent, aproape toate tablourile Georgetei Năpăruş sunt într-un fel pagini de cronică, fără date precise, fără localizări riguroase, dar cu atât mai sugestive, mai pregnante pentru că, având un acut sentimental timpului, eareuşeşte să-l măsoare nu cu abstracteledivizi uni în secole, decenii, ani, ci sugerând patina, gradul de uzură şi deci vechimea veşmintelor zugrăvite cu atâta măiestrie în tablouri.



GEORGETA NĂPĂRUŞ
Personaje burleşti

GABRIELA PĂTULEA-DRĂGUŢ
Crepuscul

Tot în adâncime explorează filonul artei populare şi Gabriela Pătulea-Drăguţ (n. 1935), integrarea elementelor de extracţie folclorică operându-se în opera ei pe două niveluri: narativ şi decorativ. La primul se situează momentul alegerii în sine a motivului, când asistăm la o statornică predilecţie a artistei pentru subiecte din universul material şi spiritual ţărănesc (îndeletniciri şi datini, obiceiuri şi mituri, precum şi un bogat inventar de lucruri din ambianţa satului). În ce priveşte naraţiunea propriu-zisă, ea se face fără curs ivitate literară, sincopat, cu abrevieri, rolul principal în transmiterea ideii deţinându-l aluzia şi sugestia plastică.

Mai aproape de viziunea folclorică este vocabularul de forme. Ca o caracteristică de bază necesară ordonării în plan decorativa lucrărilor, bidimensionalitatea este, în pictura acestei artiste, de rigoare. O trăsătură pregnantă, inspirată ei de mentalitatea creatorului primitiv, esteteribila teamă de gol care o îndeamnă să aglomereze cu o rară prodigalitate pe suprafaţa tabloului o diversă multitudine de forme figurale sau abstracte. Este, fără îndoială, în această tendinţă o plăcere hedonistă, dar şi o migăloasă strădanie necesitând efort şi atestând o atitudine de nedezminţită seriozitate faţă de actul creator. Deosebit de evidentă este aceasta generoasă risipă de efort în tablourile în care universul vegetal se revarsă luxuriant în explozii florale sau într-o profuziune

VIOREL MĂRGINEAN
Iarna

de frunze care cotropesc întregul tablou, ba trecând din când în când şi în ţesătura tapiseriei, pentru că artista şi-a extins activitatea şi asupra acestei tehnici.

O legătură directă dintre cele mai strânse cu tradiţia noastră folclorică întreţine şi Viorel Mărginean (n. 1933). Asemenea lui Ghiaţă şi Ţuculescu, Mărginean descinde din arta populară încărcat nu numai de atributele morfologice şi cromatice ale acesteia, ci şi cu o parte din spiritualitatea ei, sau, altfel spus, cu ceva din sufletul ţăranului, din *formamentis* a acestuia. Este, de altfel, ceea ce conferă atâta autenticitate specificului naţional din tablourile lui – ipostază cultă a unei ancestrale modalităţi de a dialoga cu universul. Pescara cu nenumărate trepte a procesului milenar de abstragere a unor sensuri din realitate şi de cristalizare a lor în formele cunoscute ale artei populare, Mărginean urcă o treaptă esenţială. Faptul apare foarte evident în peisaje, îndeosebi în cele în care spaţiul obârşiilor sale ţărăneşti, dealurile şi văile cu toate câte le populează, ia forma unor ştergare uriaşe cu râuri cusute cu arnici.

GHEORGHE CIOBANU
Sărbătoarea vinului

Fenomen nu tocmai des întâlnit, pictura lui Mărginean îl seduce pe privitor nu printr-o calitate, două, ci prin mai multe. Încărcătura ei emoţională rezidă printre altele în legătura strânsă cu realitatea, în autenticaei amprentă folclorică, în lipsa de ostentaţie şi în candoarea cu care artistul se apropie de atitudinea specifică creatorului naiv, în inteligenţa şi capacitatea cu care îşi alege sau inventează subiectele, în virtuţile decorative ale tabloului şi mai cu seamă în savoarea specială a coloritului, frust şi suculent, rafinat şi plebeu totodată, aparţinând în orice caz unei palete unice, exultante uneori şi înnobilate, alteori, de hibernale alburi pure.

Elaborând un stil atât de personal şi de pregnant, Viorel Mărginean îşi poate permite, fără teama de a-şi pierde identitatea, să evadeze uneori din universul rural, care dă substanţă opereisale într-o mare

proporţie, şi să picteze oraşul şi aspecte din industrie. A pictat, printre altele, un vast peisaj cu centrul capitalei şi altul cu rada portului Constanţa. Şi se poate spune că a reuşit. Stilistic, asemenea lucrări fac cu restul opere iun tot indisolubil.

În planul stilului, dacă nu totdeauna şi în cel al temelor abordate, dialoghează cu creaţia plastică ţărănească şi Gheorghe Ciobanu (n. 1932), interesant mai ales în compoziţiile în care stilizează îndrăzneţ şi dislocă formele după regulile constructivismului, ca în *Sărbătoarea vinului*.

Cel puţin într-o anumită etapă a creaţiei sale, a adus omagii creaţiei populare şi Constantin Blendea (1929–2010), pictor înclinat spre compoziţii mai riguros, aproape geometric concepute. Păsările sale stilizate până la esenţele ultime, sugerează dorinţa de zbor în măsura în care o făcea genialul său consătean Brâncuşi, în nenumăratele sale „măiastre". Din vastul rezervor al folclorului, îndeosebi al celui literar, şi-a extras, însă, nu atât mijloacele de expresie, cât subiectele şi Nicolae Constantin (n. 1936) în suitele sale reprezentând datini româneşti şi dansuri populare. Pentru că şi acest pictor, plurivalent sub raport tematic, stilistic, se îndreaptă spre formulele constructivismului. Dar nu ale unui constructivism cerebral, static şi arid. Dimpotrivă, temperamentul dionisiac şi lirismul copleşitor al moldoveanului care este, îl determină să introducă destul dinamism şi o fervoare orfică în compoziţiile sale, plasându-le astfel mai degrabă spre sfera tumultuosului futurism italian, decât spre ordinea cartesiană a cubismului francez.

NICOLAE CONSTANTIN, Două femei

Tot atât de cordiale sunt legăturile cu folclorul în operalui Nicolae Groza (n. 1943), zelator pe tărâmul valorificării din punct de vedere plastic a eposului popular. Un accent mare pe latura de discernământ a actului de recurgere la împrumuturi din poetica artei primitive întâlnim la soţii Mariana (1939–2008) şi Mihai Macri (n. 1940). De fapt, trimiterile la surse le folclorice sunt destul de voalate în opera acestor artişti şi, în ciuda candorii amintind psihologia naivului, ne aflăm în faţa unor artişti extrem de laborioşi aflaţi într-o strânsă relaţie, livrescă am spune, cu tot ce este experienţă îndrăzneaţă pe tărâm artistic.

CONSTANTIN BLENDEA, Icar

MIHAI MACRI, Iluzionistul

ION GRIGORE, Săteasca

ION GRIGORE, Peisaj cu stoguri

Tot din folclor, anume din imagistica dăzilor de zestre, se inspiră, în parte, şi Ştefan Pelmuş, rezultatul demersului său situându-se cu maximum de originalitate.

În relaţie cu lumea satului se află parţial şi opera lui Vasile Chinschi (1939–2004), narator cu mijloace de expresie realist-descriptiviste a unor scene construite cu ştiinţa compoziţiei clasice, echilibrate şi cu o grijă pentru detalii care ţine de viziunea artistului naiv.

Un artist care pare a nu respira în voie decât în mediul sătesc este şi Ion Grigore (n. 1940). Dar spre deosebire de pictorii inspiraţi de folclor, la care ne-am referit şi care împrumută stilistica artei populare pentru a picta, eventual, şi alte subiecte decât cele rustice, Ion Grigore transcrie, dimpotrivă, aspecte din viaţa satului într-un stil care n-are aproape nimic în comun cu limbajul folclorului plastic. Rigoarea aproape geometrică în a construi forma ne-ar putea duce cu gândul până în preajma adepţilor lui Cézanne, dacă factura picturii sale, obţinute parcă prin tamponare cu vârful penelului, n-ar dobândi o vibraţie cu consecinţe emoţionale la care se adaugă, în unele compoziţii, şi o undă de umor, eventual de ironie ce-l înrudeşte spiritual cu prozahâtrului moldovean care a fost Ion Creangă.

Un mod foarte original de zugrăvirea universului rustic întâlnim şi la Ion Vrăneanţu, acreditat de mult în conştiinţa publicului ca un cronicar inspirat şi iscusit narator cu pensula al datinilor şi ocupaţiilor sempiterne ţărăneşti. În mod paradoxal, deşi îmbrăţişează cu privirea un spaţiu vast, uneori din perspectivă *vol d'oiseau*, Vrăneanţu nu estompează contururile şi amănuntele obiectelor. Dimpotrivă, el cizelează forma asemenea orfevrilor şi miniaturiştilor medievali, acordând fiecărui detaliu, indiferent de distanţa la care este plasat, indiferent dacă este o creangă într-un arbore, o pasăre sau o fiinţă omenească, aceeaşi importanţă şi valoare plastică, apropiindu-se ca viziune de opotrivă de Breughel (fapt constatat de seori de critici), dar şi de unii artişti naivi din fostul spaţiu iugoslav. Coloritul său sobru, fără impetuozităţi, menţinut aproape de monocromie, nu ne îngăduie totuşi să împingem prea departe asimilarea sa cu arta naivă.

În Transilvania acordă temelor folclorice un interes deosebit Teodor Botiş, iar în Maramureş, Aurel Dan

ŞTEFAN PELMUŞ, Disc

MARGARETA STERIAN
Buchet în cană albă

creează adevărată monografie pictată a respectivului ţinut în toată încântătoarea sa specificitate.

Numărul pictorilor care se inspiră într-un fel sau altul, cu o oarecare permanenţă sau numai sporadic, din folclor este mare. I-ar putea include, integral sau în parte, pe Gabriela Florescu, Traian Brădean, Traian Goga, Dimitrie Gavrilean, Ştefan Câlţiaşi pe alţii, asupra unora urmând să revenim.

O latură a folclorului valorificată de câţiva artişti este aceea a fantasticului întâlnită în forme specifice şi la Ţuculescu. Când ne oprim asupra acesteia atingem, însă, o problemă mai vastă a creaţiei plastice româneşti actuale problema suprarealismului. Căci, deşi străin picturii româneşti în ipostazele sale clasice de „dicteu" şi „automatism psihic", pornit din abisurile subconştientului şi scăpat de sub controlul raţiunii, suprarealismul acestor tuşi prozeliţi. Dar numai în rare cazuri aceştia apelează la monstruozităţi şi viziuni terifice cum făcuse înainte de război Victor Brauner. De regulă, suprarealismul lor este mai degrabă benign. El are de multe ori ca punct de pornire şi repertoc mai folclorul, adică latura de fantastica basmelor sau primitivismul unor ritualuri străvechi în care un rol important revine măştii. Printre artiştii care au explorat consecvent acest filon popular, principalul loc îl deţine Margareta Sterian, cu acele cortegii de personaje mascate, misterios-ambigue inspirate de sărbătoarea aşa-zişilor „Cuci de la Brăneşti". Aceste personaje histrionice învăluite într-un halou de taină vin de departe, din vremi imemorabile şi, de drum lung, şi-au uzat însuşirile malefice. Aprehensiunile noastre dispar aproape cu desăvârşire în faţa distorsiunilor groteşti pentru că ştim, simţim că hipertrofiile lor insolite, absurdul atitudinilor, incongruenţele care le guvernează nu

MARGARETA STERIAN
Nunta

ZAMFIR DUMITRESCU
Arabesc

MIHAI VLADIMIR ZAMFIRESCU
Personaj

sunt produsul delirului psihotic şi al automatismului oniric suprarealist, ci al unui joc alecăruiregulisunt ironia, umorul, farsa şi la care privitorul este luat complice. Bine înţeles, un rol important revine aici fanteziei, reveriei, visului cu ochii deschişi. Ceea ce nu poate fi totuşi tăgăduit acestor compoziţii este nota de fantastic, de „climat magic" (O. Buşneag), proprie fiinţelor bizare preluate din ritualurile rezidual-păgâne conservate de folclor.

Fantasticul ca o componentă a suprarealismului se insinuează în diferite grade şi în opera altor artişti. Este vorba în primul rând de elevii direcţi sau indirecţi ai lui Corneliu Baba: Eugen Crăciun, Dan Hatmanu, Ion Bănulescu, Vladimir Zamfirescu, Henry Mavrodin, Semproniu Iclozan, Mihai Cizmaru, Sorin Ilfoveanu, Ştefan Câlţia, Zamfir Dumitrescu, Sorin Dumitrescu, Mihai Mircea Ciobanu, Gh. Pătraşcu ş.a. Disciplina severă a desenului, a modelării formei cu ajutorul tehnicii de clarobscur, inculcată de cunoscutul maestru elevilor săi, i-a ajutat să creeze o direcţie majoră în pictura românească actuală, opera lor înscriindu-se cu aproximaţie între laturile triunghiului realism-hiperrealism-suprarealism.

Spre prima latură a triunghiului se situează cu precădere Zamfir Dumitrescu (n. 1946), fascinat de poezia intimă a lucrurilor, dar şi de pictorii flamanzi şi olandezi din secolele XVI–XVII, caşi de ceiai Renaşterii italiene, cu care parea pune pariuri, încercând să-i ajungă în virtuozitatea redării naturii moarte şi a scenelor de interior.

Oarecum livresc, reclamându-se de la arta vechea muzeelor, cu privirea aţintită spre marii spanioli, dar modern ca poetică, practică un suprarealism de clarobscur Vladimir Zamfirescu (n. 1936). (În expoziţia de la Dalles din 2009, multe din tablourile sale cu personaje elansate psihologic sumbre, bizare, dureros contorsionate, sunt adevărate o magii a duse lui El Greco). Şi tot în clarobscur, tradiţionalist în compoziţie şi riguros în definirea formelor, dar cu

MIHAI VLADIMIR ZAMFIRESCU
Clovn

DIMITRIE GRIGORAŞ
Strămoşii

deosebită şi Radu Dărângă (n. 1944), foarte eficient ca portretist. Afinităţile lui cu mareaartă coboară adânc în trecut lăsându-ne să-i ghicim printre cei care-i tutelează operape caravaggişti şi pe „tenebroşi" spanioli ai secolului al XVII-lea, iar uneori dramatismul unor lucrări ale sale, iscat din duetul roşului cu negru, ne aminteşte de faimoasa *Quinta de Sordo* a lui Goya. Tot spre trecut priveşte Dărângă şi capei sagist admiraţia lui merg ând spre vedutiştii italieni în frunte cu Guardi.

Majoritatea elevilor lui Baba au explorat în deosebi filonul expresionist-suprarealist. Aşa procedează Sempronius Iclozan, desenator incisiv şi colorist grav, care se alimentează din poetica Renaşterii. Mai insolit în grupul respectiv ne apare Sorin Ilfoveanu (n. 1946), prin peisajele-i realiste şi sobre, trădând o atitudine anticalofilăce-l înrudeşte cu Andreescu. El pictează însă, alternativ, şi personaje carnavaleşti în care detectăm, deopotrivă, note umoristice şi dramatice. La unele elemente de carnaval face apel şi Ştefan Câlţia (n. 1942), dar pentru a le integra unui univers supranatural, ba chiar absurd, în care legile naturii şi ale logicii sunt cu totul abolite în favoarea unui arbitrar abuziv, în virtutea căruia peştii, bunăoară pot zbura călăriţi de păsări, iar oamenii-clovni se pot deda

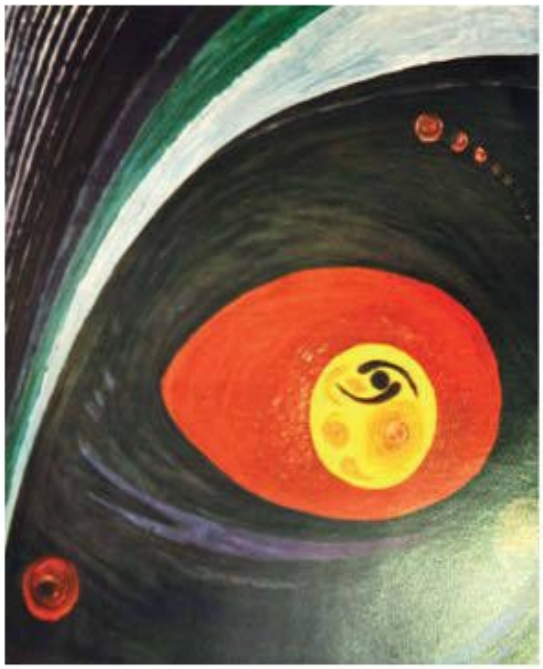
un simţ al modernului, şi fiind sensibil, în special, la efectul decorativ al tabloului, pictează Dimitrie Grigoraş (n. 1934), vecin de atelier, mulţi ani, cu maestrul Baba.

Ca şi Dimitrie Grigoraş, contaminat indirect de Baba, fără a-i fi fost elev, s-a afirmat cu vigoare

RADU DĂRÂNGĂ
În scriptoriu

ŞTEFAN CÂLŢIA, Pasărea verde

ŞTEFAN CÂLŢIA, Personaje burleşti



EUGEN CRĂCIUN
Oul primordial

celor mai năstruşnice îndeletniciri pe acoperişul caselor lipsite de ferestre şi uşi. Unele apropiere cu pictura lui Bosch, aşa cum s-au făcut, au oarecare temei, dar numai sub aspect iconografic, formal, demonismul şi semnificaţiile din pânzele marelui flamand neavând corespondent în pânzele străbătute, totuşi, de jovialitate ale hâtrului pictor român.

Starea de stranietate receptată ca un joc ale cărui reguli ne sunt cunoscute nu atinge temperatura la care începe să se propage fiorul metafizic nici în tablourile de factură suprarealistă ale lui Semproniu Iclozan (n. 1938). În locul angoaseit, trăim, alături de artist, marea plăcere estetică pe care ne-o procură calitatea picturii sale sub aspectul măiestriei atinse în redarea, prin mijloace renascentiste şi postrenascentiste, a superbelor efecte de *trompe l'oeil*, măcar că, spre a evita impresia de perfecţiune rece, el îşi pune, parcă, la un moment dat, ochelari aburiţi, şi tratează o porţiune a tabloului, prin contrast cu restul, la modul evaziv şi ceţos, în aşa-zisa tehnică de *attrape l'oeil*.

O mare îndrăzneală în adoptarea unor formule din zona suprarealismului a manifestat de timpuriu Henry Mavrodin (n. 1937) care, în anii 1970–1980, a obţinut mari succese în Italia, pictura ca şi grafica sa expuse în suite ca „Magie statică" definindu-l drept cel mai autentic reprezentant al picturii metafizice în arta românească.

După ce a străbătut o etapă de un viguros realism, ce avea la bază ştiinţa desenului deprinsă de la Baba şi sensibilitatea pentru culoare cultivată în contactul cu Ciucurencu, a evoluat în cadrul esteticii suprarealiste – şi încă sprezonele extreme, dadaiste, ale curentului – şi Eugen Crăciun, pentru ca mai în urmă să creeze şi obiecte, paralel, fireşte, cu unele pânze vag realist-metaforice prezentate la marile expoziţii colective.

Pe căi diferite şi profesând tehnici şi viziuni originale, au ajuns în zona suprarealismului şi alţi pictori decât cei care se reclamă de la lecţia lui Corneliu Baba. Aşa sunt Florin Niculiu, Sabin Bălaşa, Octav Grigorescu, Eugen Patraş, Sever Frenţiu, Liviu Suhar, Nicolae Maniu, Paula Ribariu, Benone Şuvăilă, Carolina Iacob, iar dintre mai tinerii afirmaţi în ultimele decenii, Adriana Boerescu, Ruxandra Papa, Albin Stănescu, Petre Velicu, Mihaela Negru, Constantin Butoi, Gheorghe Aştileanu, Năstase Forţu, Victor Timofte. Contactul acestora cu realul nu este niciodată abolit, dar universurile create de ei implică misterul, metafizicul, aşa cum constatăm la emuli ai lui Chirico, precum Petre Velicu şi Ruxandra Papa. Înrudită pe departe cu creaţia lui Iclozan, pictura Ruxandre Papa se deosebeşte de a acestuia printr-o tensiune spirituală ce ar putea inculca privitorului o stare de anxietate. Aceasta nu se întâmplă însă, întrucât armonia compoziţională, lumina aurorală ce inundă spaţiile trădează un sentiment de serenitate pe care artista îl trăieşte cu religiozitate, cu un fior metafizic din sfera credinţei. Este de prisos să spunem că nici în cazul acestor pictori nu putem constata suspendarea actului raţional în procesul creaţiei pentru simplul motiv că este greu de presupus o asemenea situaţie chiar şi în cazurile cele mai ortodoxe de suprarealism (la Dali, Magritte, Ernst, Brauner). Cu atât mai puţin poate fi conceput automatismul psihotic în cazul pictorilor români aduşi în discuţie şi a căror operă nu poate fi doar un „document psihologic", ci rezultatul căutării unui stil pentru exprimarea unor idei. Oricum, dacă suprarealismul a fost inventat, ca şi expresionismul pentru exteriorizarea unor stări paroxistice de teamă şi de repulsie

PETRE
VELICU
Compoziţie

O gorgonă modernă

Procesiune

FLORIN NICULIU, Peisaj fantastic

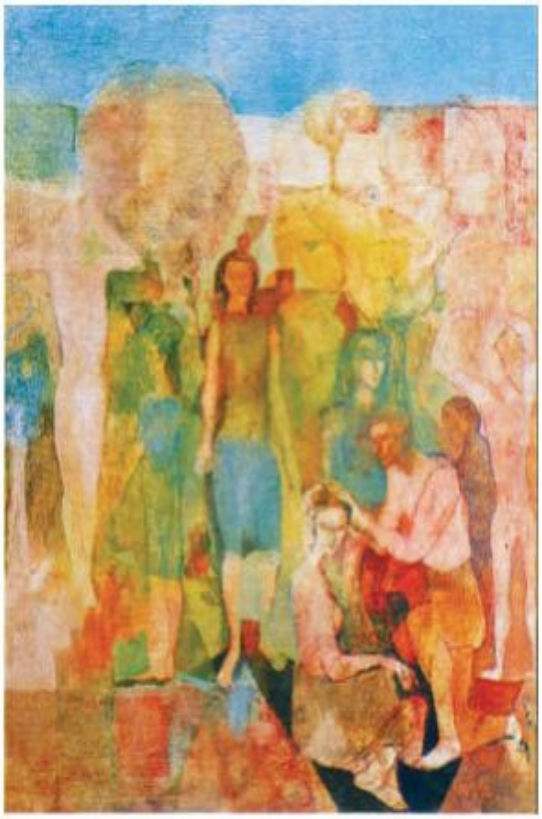
FLORIN NICULIU, Spleen pe ţărmul infinit

faţă de o anumită realitate, atunci la Florin Niculiu (1928–1979), de pildă, avem de-afacere mai degrabă cu un suprarealism *a rebours*. Într-atât sunt de stenice, de exultante chiar, stările sufleteşti obiectivizate de el în operă. Luxuriant ţavegetală cu reflexe paradiziace, uneori, coloritul luminos, cu armonii rafinate şi uneori stranii fac, în adevăr, ca, în ciuda dislocării unor forme sau a pariţiei unor forme insolite, unele peisaje ale sale să semene mai mult cu feeriul decât cu spectrele groaze din recuzita unor clasici ai suprarealismului. Şi doar unei părţi a operei lui Florin Niculiu îi putem atribui aceste însuşiri, deoarece în diferitele etape ale creaţiei picturasa îmbracă caracteristici foarte schimbătoare, potrivit unei dialectici elementare, unitatea ei constând într-o largă diversitate. Ceea ce nu se poate spune în nici un caz despre Sabin Bălaşa (1932–2008), autoconstrâns cu o implacabilă severitate la o unitate stilistică frizând monotonia. Este preţul plătit de o personalitate care înţelege să se exprime într-un limbaj propriu, numai al său. Şi, în adevăr, nu vedem cu cine şi cum ar putea fi confundată pictura de o rigoare aproape clasică şi trădând totodată atâta frenezie şi fantezie romantică a lui Sabin Bălaşa. În sus şi sistemul imagistic la care face trimitere, acela al statuarei greceşti din epoca arhaică, ni se pare foarte insolit pentru un artist cu vocaţie de moralist, care foloseşte ceea ce veche perioadă istorică nu ca spaţiu de refugiu în trecut şi în gratuit, ci ca pe o trambulină de pe care, prin mijlocirea metaforei, să fie catapultat în actualitatea la care aderă cu responsabilitate. Cu o rară putere de invenţie şi de transfigurare Bălaşa ne propune să admirăm o lume fabuloasă populată cu fiinţe de o stranie şi rece frumuseţe lilială. Mai ales fecioare, un fel de vestale-amazoane călărind animale fantastice, acestefiinţe ne apar ca întruchiparea unui ideal de frumuseţe inaccesibil asemenea luceafărului eminescian. Şi cum o autoritate multimilenară le asigură acestor imagini senine o grandoare calmă, a fost foarte uşor ca, prin redimensionare, ele să fie convertite în pictură monumentală ceea ce artistul

SABIN BĂLAȘA,
Mitologie

a și făcut, rezultatul fiind compoziții murale precum cele de la Muzeul Militar Central din București, de la universitatea ieșeană și de la ASE – opere cu atât mai reușite cu cât, datorită caracterului convențional al cromaticii reduse la câteva tonuri palide și mate, imaginile nu „sparg" pereții, în ciuda modelului cvasisculptural al formelor.

Față de caracterul sculptural și de liniștea apolinică a picturii lui Sabin Bălașa, opera profund picturală și efervescent dionisiacă a lui Octav Grigorescu (1932–1987), asimilabilă și ea în parte suprarealismului, se află la antipod. Frenetic cu tip imaginativ, inventiv în planul formei până la prodigalitate și stăpân autoritar pe mijloace (pe desen și culoare deopotrivă), Octav Grigorescu ar putea aluneca desen în poncif naturalistă dacă ar ceda ispitei virtuozității. El este însă dotat cu un simț al măsurii și al stilului prea acut și prea sigur pentru a nu putea evita primejdia. În consecință, în loc să rostească aspicat platitudini naturaliste, el introduce în spațiul pictat o doză de confuzie și de obscuritate. Nu este vorba, firește, de un somn al rațiunii care să permită înaștere a unor monștri. Rațiunea rămâne mai departe pe stăvilar pândind să nu pătrundă iraționalul. Iraționalul nu, dar misterul și poezia, da. Și pentru a crea climatul



OCTAV
GRIGORESCU
Orele zilei

SEVER FRENŢIU
Sărbătoarea Republicii

poetic ce ne întâmpină în fiecare tablou al său, artistul închipuie scene învăluite de mister. Trama compoziţiilor sale începe pe alocuri a se dezlâna, a prezenta evanescenţe şi halouri, estompări, eclipse, puncte de suspensie. Imaginile sunt mortificate, senzaţia de neterminat, de eboşă persistă şi după ce tabloul a fost semnat. Sau, dimpotrivă, ni se dă senzaţia că avem în faţă fresce dense şi strălucitoare altădată, dar asupra cărora timpul şi intemperiile au lucrat implacabil, culorile odinioară luminoase şi limpezi fiind parcă stinse şi aşterse. Înnobilată astfel ca de o patină veche, evocatoare de trecut, pictura lui Octav Grigorescu are putere de emoţionare şi de sugestie a unei relicve.

O formulă ce ar putea fi caracterizată ca suprarealism *a rebours* dacă luăm în consideraţie lipsa de tensiune specifică atmosfere de mister, din tablourile lor mai degrabă optimist-sărbătoreşti decât malefic-neliniştitoare, practică Sever Frenţiu (1931–1997) care a celebrat într-un astfel de tablou proclamarea republicii, Eugen Pătraş, Gheorghe Pătraşcu, Doru Rotaru, Carolina Iacob, Benone Şuvăilă, Alexandru Chira, Dorin Coltofeanu. La aceştia din urmă un fior metafizic străbate deopotrivă unele lucrări, datorită aspectului lor fantomatic, lipsit de consistenţa materiei care devine, sub penelul artistului, extrem de volatilă, văzută ca printr-o ceaţă deasă în care introduce texte literare şi care tind să devină tablouri-obiecte, de forme geometrice variate.

Experienţe suprarealiste, mai puţin disimulate, cel puţin în privinţa invenţiei formale şi a ineditului situaţiilor imaginate, parcurge Paula Ribariu. Nici la ea, însă, acest drum nu este determinat de obsesii coşmareşti ci derivă dintr-o apetenţă pentru bizarerii picante, mai ales dacă acestea îi dau prilejul să etaleze rumoase armonii cromatice.

Cum se poate vedea, cu sau fără exemplul lui Ţuculescu, în anii 1960, prejudecăţile de tot felul au fost abandonate şi, scăpaţi din chingile rutinei dogmatice, artiştii s-au angajat în experienţe dintre cele mai diferite. A avut loc o eflorescenţă rapidă asemenea unei explozii, din cares-au degajat direcţii, stiluri şi orientări care de atunci încoace cunosc, asemenea macrocosmosului, o expansiune spre toate azimuturile. Paralel cu arta figurativă tradiţională,

DORIN
COLTOFEANU
Peisaj cu
Biserica
Neagră

PAULA RIBARIU Evoluție DORIN COLTOFEANU Șah

VIOREL GRIMALSCHI
Grădină

îmbogăţită şi ea de realizările moderne, pe care o practică în diferite formule mai mulţi artişti vârstnici sau tineri, începând să se afirme, grefate pe scheme mai vechi, sau chiar de sine stătătoare curentele moderne propriu-zise, inclusiv cele care conduc, în ultimă instanţă, spre nonfigurativ. În multe cazuri, pictorii continuă să se sprijine pe tradiţiile artei naţionale, aşa cum, morfologic, continuă să menţină legături cu realitatea figurativă. De multe ori însă, se renunţă la asemenea precauţii şi atunci suntem nevoiţi să constatăm - cum face criticul Radu Bogdan – „un fenomen de discontinuitate, de ruptură [...]. O substanţială modificare a raportului dintre facultatea reprezentativă şi cea expresivă sau chiar constitutivă (obiectuală) a artei, dintre implicaţiile descriptive ale realului şi potenţele sugestive ale imaginarului, dintre coeficientul de subiectivitate şi cel de obiectivitate". Tradiţia nu mai constituie, deci, de multe ori, un reper nici cas prijin, nici capiedică. Conectarea la curentele moderne ale artei universale presupune, uneori, sacrificarea unor trăsături naţionale, preţ plătit mai des de cei care au evoluat spre abstracţionism sau spre arta conceptuală. Cât priveşte o clasificare pe curente, dificilă în general şi pe plan universal, ea este mult complicată în cadrul artei româneşti contemporane de faptul că nici pe verticală, în timp, opera unuia şi aceluiaşi artist nu se prezintă uniformă, şi nici pe orizontală nu este deloc posibilă o delimitare netă între curente, atâta vreme cât apartenenţa diferiţilor artişti la acestea este parţială şi echivocă. Cu riscul unor schematizări se pot indica totuşi unele vagi direcţii.

Mai întâi, trebuie observat că însăşi noţiunea de realism a suferit substanţiale transformări, că însăşi arta tradiţională decorativă de tip reprezentativ-descriptiva fost supusă unor evidente presiuni şi schimbări. Prevalenţa elementului subiectiv asupra celui obiectiv s-a impus categoric, limbajul din ce în ce mai expresiv încorporând în chip decisiv metafora, alegoria sau chiar hiperbola. Rolul metaforic al culorii a început să-l depăşească pe cel de a caracteriza pur şi simplu forma, iar aceasta din urmă a fost chemată să redea tot mai des încărcătura emoţională şi de idei nu în mod simplu, ci potenţat, cu ajutorul limbajului alegoric şi, respectiv, hiperbolic. Aşa s-a ajuns ca, plecând de la formule relativ cuminţi, ca impresionismul, fovismul, cubismul, expresionismul să se ajungă, din aproape în aproape, dar pe căi diferite, la formule de tip abstract, suprarealist sau conceptual (obiectual, pop-art, mec-art, arta cinetică etc.).

Cele trei modalităţi de a face artă, menţionate de Herbert Read într-o clasificare ce ar putea părea simplistă, adică prin imitarea realităţii, prin corectarea (interpretarea) ei şi, în sfârşit, prin înlocuirea ei cu o altă realitate imaginară, iscată în afara experienţei vizuale a artistului, sunt practicate simultan în pictura românească actuală nu numai în mod separat, prin împărţirea rolurilor între artişti, ci şi în opera unuia şi aceluiaşi creator.

Chiar dacă menţin cu figurativismul tradiţional strânse legături, nerenunţând la prima modalitate menţionată de Herbert Read, adică la imitarea în linii generale a realităţii, mulţi pictori sunt atraşi irezistibil spre a doua modalitate, a interpretării inaturii. Întâlnim acest figurativism potenţat în diferite feluri: prin expresivitate deosebită a liniei, a culorii, a tuşei, prin poetizarea cu ajutorul metaforei, prin accentuarea rolului decorativ etc. Ligia Macovei, de pildă, ale cărei lucrări de grafică (ilustraţie de

carte) dovedeşte virtuozitate, expresivitate şi poezie, realizează în pictură şi în acuarelă compoziţii cu o puternică tentă expresionistă. Şi nu numai prin linia capricioasă, incisivă, nervoasă ci şi prin coloritul viu până la stridenţe.

Un colorit voit strident, de factură expresionistă cu rezonanţe kandinskyene, mai ales în gama roşului, foloseşte şi George Ştefănescu, ilustrând văditele în picturile lui intenţiile decoraviste, înrudite cu activitatea sa de scenograf, dar şi preocuparea de a valorifica unele sugestii ale folclorului sau chiar unele învăţăminte desprinse din arta icoanelor pe lemn.

Din vechea pictură de tradiţie bizantină, dar şi din statuara greacă se inspiră şi Tanasis Fappas (n. 1922) a cărui atitudine encomiastică faţă de om îl determină să picteze în exclusivitate chipuri umane, mai precis femei, ceea ce conferă operei caracterul de ciclu. Siluetele gracile sunt înveşmântate în lungi straie care cad în drapaje savante conferind formelor ritmuri de ritual. În acord cu distincţia mişcărilor este culoarea, reţinută, stinsă, spre a nu conturba parcă nota generală de măsură şi discreţie. Un val ca de borangic învăluie parcă imaginea atenuând stridenţele culorilor şi tamisând uniform lumina emanată chiar de figurile personajelor, într-un regim cenu arenimic comun cu eclerajul de atelier.

În cadrul picturii consecvent figurative evoluează şi Ileana Codreanu (1914–2008), peisagistă care, pentru a potenţa forţa de impact a imaginii în ochii privitorului, exaltă culorile într-un fel ce aminteşte de Van Gogh. În acelaşi spirit valorifică ea şi tuşa onctuoasă pregnantă cu care defineşte spontan, dar cu multă precizie, forma.

Ne aminteşte de Van Gogh, prin puritatea tonului, prin contrastele de culoare folosite, precum şi prin atenţia acordată liniei în definirea formelor, şi pictura lui Vasile Varga, cel puţin în parte, căci, alteori, acest artist se face interpretul unor sugestii primite de la arta populară românească.

Picturade şevalet realizată de Nuni Donase deosebeşte simţitor prin accentul pus pe elementul senzorial, pe prospeţimea nealterată a impresiei.

La Afane Teodoreanu ceea ce ne reţine atenţia este, dimpotrivă, nota de contact nemijlocit cu natura văzută în aspectele ei bucolice.

Peisaje şi naturi moarte, concepute ca „stare de spirit", într-o viziune de tandră comuniune cu natura, realizează de astădată în tehnica dificilă, dar generoasă cu cine îi menajează specificul, a acuarelei, Maria Constantin.

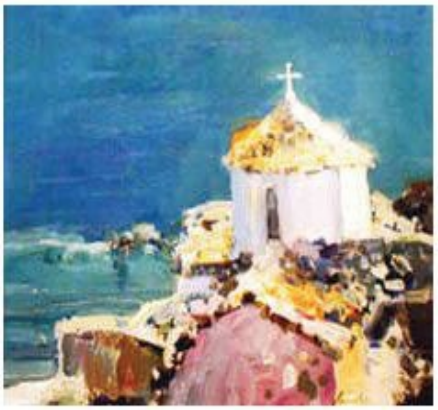
Tot în acuarelă, dar căutând în natură motive care să corespundă mai bine fibrei romantice din fiinţa sa, eventual şi motive care sunt opera mâinii şi minţii omeneşti lucrează şi Iulia Hălăucescu. Şi fără să încălcăm decât în parte domeniul graficii, o menţionăm tot aici pe Mariana Petraşcu.

La diferite formule de realism se opresc şi Stelian Borteanu, Coca Meţianu, Silvia Cambir, Eva Cerbu, Vasile Melica, Alma Redlinger, Petre Bedivan, acesta cu realizări şi în arta monumentală. Apoi Ion Mirea, Aurel Cojan, Valeria Tofan, prezentă şi ca pictor naiv, Silvia Ghenea, Mihaela Nica, Gheorghe Roşu, Octavian Vişan, Lucia Comarovschi, Elena Forţu, Eftimie Modâlcă, Corneliu Brăescu, Ladislau Labancz, Ştefan Buţurcă, Silvia Jelescu, Gh. Ciobanu, Viorel Grimalschi, Mihai Sîrbulescu, Nicolae Furduescu, Horia Cucerzan, Virgil Neagu, Adrian Podoleanu, Vasile Pop-Negreşteanu, Petru Damir,

VIOREL GRIMALSCHI
Flori pe trepte

GHEORGHE SPIRIDON
Arad 1918

MIHAI SÎRBULESCU
Interior



CONSTANTIN DARADICI
Biserică din Grecia

Dumitrescu, Constantin Daradici, Luminiţa Tudor, Zoe Vida-Porumb, Mihai Cismaru, Victoria Alexiu, Vasile Dohotaru, Mihai Cojovanu, A. M. Agripa, Marin Cârstea, Dana Guluţă şi alţii.

O fidelitate exemplară faţă de motiv, pe care-l fixează în toate datele lui esenţiale (culoare, perspectivă, ba chiar şi atmosferă) păstrează şi Constantin Crăciun. Fireşte, numai când pictează peisaje pentru că în compoziţiile monumentale, executate în număr mare, el acordă atenţie elaborării şi construcţiei formei conform exigenţelor picturii decorative.

Foarte frecvente sunt, în cadrul picturii figurative, tendinţele spre exagerarea subiectiv-expresionistă. Le găsim la Gina Hagiu, în tensiunea proprie compoziţiilor şi chiar în unele violenţe coloristice cu trimitere la fovism. Le găsim, de asemenea, la Sanda Şărămăt, dar atenuate de preocuparea arădită pentru valorile decorative. Le întâlnim la Gheorghe Spiridon, dar nu ca o constantă în varietatea stilistică deosebită a acestui artist, ceea ce se poate distinge ca o dominantă este simţul dezvoltat al monumentalităţii. De aceea, fiind învestite cu acest simţ, compoziţiile lui pe teme sociale sau istorice redau cu forţă sugestivă tumultul, febra şi patetismul evenimentelor evocate. O altă caracteristică a unei părţi din opera sa este simultaneismul.

Pronunţat expresionistă, dar realizată uneori cu mijloace din recuzita suprarealismului, alura ei fiind totuşi a unui romantism întârziat, este şi pictura lui Ion Murariu. O pictură de contraste, de stridenţe, de atmosferă, precum şi de un expresionism de factură şi de sentimentţine şi pictura lui Adalbert Luca. În sfârşit, am putea-o asimila tendinţelor expresioniste şi pe Lia Szasz, dar numai parţial, într-o fază pe care a abandonat-o în favoarea unor compoziţii abstracte sau chiar a unor lucrări pictate în tehnica hiperrealismului împinsă până la iluzionare, dar în decupările realului inedit. O pregnanţă ca de afişe particularizează dându-le o tentă foarte modernă.

Vasile Savonea, Niculiţă Secrieru, Valeriu Boborelu, Mircea Velea, Dinu Şerban, jar în ultimele decenii, Ion Dimitriu, Delia Bialcovschi, Marcel Chiţac, Bogdan Pietriş, Dan Constantinescu, Maria Palea, Teodor Vescu, Sorin Adam, Mircea Doinaru, Marinella

Elemente de afiş întâlnim şi în opera lui Dorian Szasz dedicată tematicii sportive. Dinamismul mişcării în care sunt antrenate corpurile atletice ale tinerilor, racursiurile îndrăzneţe, exagerările expresive ca şi latura decorativă datorată aplat-urilor în care

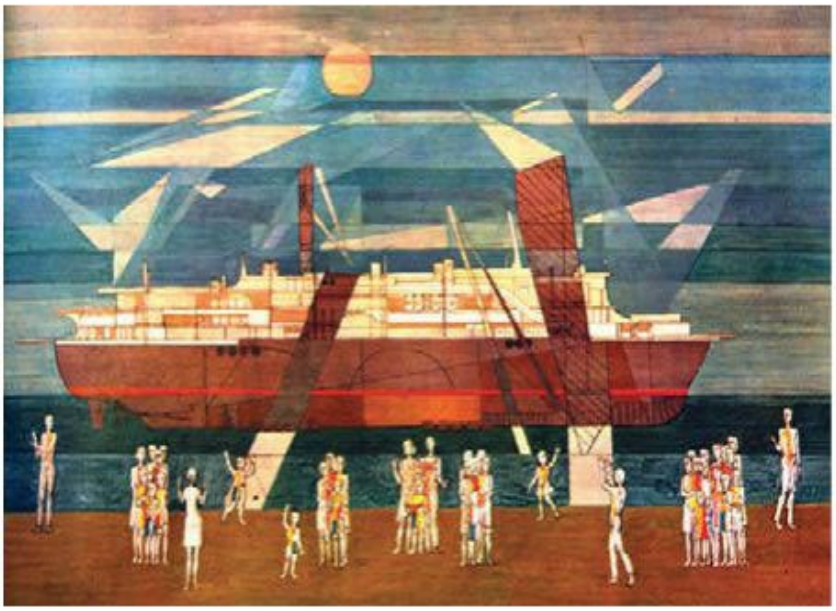
MARINELLA DUMITRESCU
Pergolă

este aşternută culoarea conferă o alură modernă ce aminteşte de unele lucrări cu această tematică ale lui Deineka.

Dintre pictorii care pornesc de la realitate dând chiar impresia calchieriiei, Vasile Celmare procedează în demersul său cu o rigoare de geometru. În ultimele lui peisaje s-ar părea că foloseşte asemenea lui Canaletto „camera oscura", într-atât de exacte sunt elementele şi succesiunea în perspectivă a planurilor. Copiate prin nu ştiu ce mijloace mecanice par şi naturile moarte, florile. Dar numai în privinţa desenului. Ceea ce conduce totuşi la transfigurarea poetică a acestei realităţi, creând efecte ce amintesc de Chirico, este culoarea folosită în aplat-uri, şi în nuanţe stranii, clorotice, inexistente în natură. Ne-am referit în cele de mai sus la o anumită parte a creaţiei lui Celmare pentru că într-o altă ipostază, aceea din proiectele pentru compoziţii murale, unele transpuse pe pereţii unor edificii, el stilizează potrivit unui canon inspirat din statuara romană. Aşa ceza cromatică este şi aici prezentă, cum prezentă este şi rigoarea compartimentării suprafeţei pictate şi a simetriei compoziţionale.

MIHAI CISMARU
Strada Dr. Felix

La o rigoare de arhitect s-ar părea la prima vedere, că aderă şi Spiru Vergulescu. Este însă aceasta o impresie înşelătoare. Tema predilectă - peisajul citadin cu case al căror „portret" fizic şi spiritual îl pictează cu o plăcere pentru amănunt ce ţine de psihologia artistului naiv – nu are în fond nimic comun cu crochiul arhitectului şi nici cu poncifele realismului



VASILE CELMARE
Aniversare

VIRGIL PREDA
Geometrie în spaţiu

THEODOR RĂDUCANU
Peisaj din Roma

fotografic. Reale descoperiri în cartierele vechi din oraşele ţării sau de peste graniţă, alteori imaginate de el, arhitecturile zugrăvite de Vergulescu sunt documente sufleteşti în primul rând şi nu materiale. În afara celor trei dimensiuni sugerate viguros mai ales prin perspectiva liniară, ele mai au o a patra dimensiune - pe cea a timpului încorporat în ele. Sunt încărcate de aceeaşi un ciudat sentiment care se traduce prin nostalgia artistului după trecut. Cu alte cuvinte, un fel de retrospectivism ce ţine de categoria romanticului, dar şi de estetica mai nouă a stărilor de spirit legate de sfera retroparea definii în bună măsură opera acestui artist. Dar nu în întregime. Romanticul cu alura, de altădată din sufletul acestui pictor mai are şi gustul exoticului, al extraordinarului. El mai are o neostoită apetenţă pentru ideal în plan etic şi estetic. De aceea, indiferent ce ar picta, proiectează cu candoare şi cu obsesivă constanţă asupra realităţii idealul său de frumuseţe.

Mai sunt şi alţi artişti care pictează arhitecturi sau structurează arhitectural realitatea. Virgil Preda, de exemplu, simplifică, epurează şi sintetizează formele arhitecturale până la despoiere de toate elementele accidentale, ajungând la imagini cvasiabstracte. Dimpotrivă, Dragoş Morărescu deşi arhitect de formaţie, sau poate tocmai prin reacţie la ceea ce-i caracterizează pe reprezentanţii breslei, încarcă baroc imaginea, picturile lui cu arhitecturi devenind un spaţiu

turmentata l unei chermeze tumultuoase ce are ca erou principal o adevărată arabandă de culori.

Italia, atât de generoasă în subiecte pentru Petraşcu, pe vremuri, i-a prilejuit peisaje interesante sub aspectul tratării spaţiului, perspectivei şi al armoniilor de culori – în general semitonuri – lui Teodor Rădu-canu care, cu aceeaşi iscusinţă a decantării în adâncime a planurilor, cu treceri tranşante din punct de vedere cromatic de la o zonă la alta, a realizat frumoase peisaje panoramice şi din ţară, în special de la Tulcea, ultima lui serie de peisaje punându-în contrast vederi din Roma şi din Mica Romă (Blajul).

SPIRU VERGULESCU
Între zăpezi

Parcimonios în pregătirea paletei pe care nu pune decât câteva culori, profită de înzestrarea sa de adevărat virtuoz al meşteşugului Marcel Chiţac. Bun portretist, mare meşter în transpunerea pe pânză a nudului feminin în cele mai diverse ipostaze inclusiv îndrăzneţe racursiuri, el excelează totuşi în peisaj, iar ceea ce ne încântă în tratarea acestui gen este aspectul fantomatic pe care-l imprimă motivului (luat din mediul rural) prin transfigurarea acestuia până la crearea impresiei că îl vedem în vis.

Mai mulţi pictori fideli în general redării elementelor figurative ale realului flirtează uneori cu diferite curente moderne. Prin soliditatea construcţiei, cât şi prin unele simplificări geometrizante ale formelor, Alexandru Cumpătărade azăde pildă, o afinitate către cubism, la distanţă de rigoare şi austeritatea cromatică a acestuia, înându-l totuşi temperamentul săuliric. Mai puţin reţinut faţă de tentaţiile modalităţilor cubist-constructiviste se arată Grigore Spirescu fără a renunţa, însă, nici el la varietatea şi intensitatea coloritului.

Un prodigios plăsmuitor de forme se dovedeşte a fi în anii senectuţii Horia Cucerzan. O face cu o energie debordantă pendulând cu o graţie juvenilă între suprarealism şi abstract fără a ignora însă realitatea de la care pleacă în alegerea motivelor.

MARCEL CHIŢAC
Nud

MARIN PREDESCU
Peisaj iberic

Temperament ardent, dublat de un rafinat colorist, Ervant Nicogosian pune surdină paletei reduse la minimum, dar nu şi tuşei sale fugoase cu care creează un spaţiu pictural turmentat şi aproape lizibil în planul realului, dar seducător ca expresie plastică.

Ţinta unor tentaţii diverse trădând disponibilităţi pentru mai multe formule, inclusiv pentru una cvasi abstractă amintind de raionism, este Marin Predescu. În creaţia lui bântuie simultan mai multe curente, dominantă fiind totuşi tendinţa spre echilibrarea imaginii sub raportul linie-culoare, static-dinamic, narativ-decorativ. Preferinţa pentru redarea elementului mineral în dauna celui vegetal a determinat să picteze peisajul arid al Spaniei, stâncile de la Porţile de Fier sau morenele din Carpaţi.

Pentru Teodor Bogoi, artist cu o structură eminamente lirică, preocuparea esenţială este de a realiza în cadrul figurativului un raport de echilibru între elementele literar-descriptiviste şi cele de pură picturalitate. Într-o gamă restrânsă la un regim de adevărată asceză cu o pastă transparentă şi diafană ce se îngână cu urzeala liniilor unui desen destul de riguros ca să nu-i permită formei să se dezlânezească, să se evapore acest discipol al lui Ciucurencu propune cordial contemplării privitorului nu grave subiecte de reflexie, ci un univers tandru, reconfortant, în care realitatea cea mai prozaică se convertește liric, devenind parcă efectul unei reverii.

Cu accente pe organizarea naţională a spaţiului pictural şi, respectiv pe o trăire lirică mai intensă evoluează pe coordonatele tradiţiei realiste şi fraţii Emil Aniţei şi Aurel Aniţei, din punct de vedere tematic ei arătându-un interes statornic aspectelor din viaţa contemporanilor.

Preferinţa pentru teme sociale ca şi pentru cele istorice (de exemplu, portretul lui *Constantin Brâncoveanu*) îl pun în slujba tratării lor o fervoare ce-şi găseşte expresia plastică în coloritul vibrant al tablourilor, dar şi în dinamismul atitudinilor, întâlnim la Constantin Niţescu, prezenţă şi cu peisaje de o frumoasă factură lirică, iar în ultimele decenii, cu naturi moarte, în care îngrămădeşte vase de alamă, pe care le pictează cu o precizie ce dă iluzia realităţii, inclusiv patina plină de poezie ce ne aminteşte de tingirile lui Petraşcu.

Un figurativism poetic, lipsit de emfază şi având ca obiect universul vieţii diurne, profesează Costin Neamţu, tentat să epureze imaginea de detalii şi s-o reducă adesea la esenţe geometrice. Opera lui gravitează astăzi într-o zonă de mare prestigiu a picturii româneşti, înscriindu-se cu întregul aport de originalitate în triunghiul realism-hiperrealism-suprarealism, populat în special de discipolii lui Corneliu Baba. O uşoară tendinţă spre insolit manifestată în ultima vreme are menirea, dacă este ţinută sub control, să confere picturii şi pastelurilor lui Costin Neamţu un spor de relief spiritual. Recent el a părăsit referinţele directe la realitate, mergând spre conceptualizări dominate de geometrie.

Se mai înscriu firesc pe făgaşul realismului tradiţional aspirând însă la simplificări şi stilizări ale imaginii

CONSTANTIN NIŢESCU
Casela Tulcheş

ELENA CHELARU-UŢĂ
Canal venețian

NICOLAE HILOHI
Frescă în altar, Cintei-Arad

SORIN ILFOVEANU
Personaj

figurative Emilia Niculescu Petrovici, Elena Chelaru-Uţă, ultima cu realizări notabile în domeniul peisajului, a celui parizian, menţinut în frumoase griuri colorate şi, mai ales, a celui mediteranean de pe ţărmurile Italiei, în culori pe care le-ar invidia mulţi adepţi ai fovismului. Apoi Ladislau Albert, Iosif Santha cu realizări în genul batalist, Constantin Albani, cu succese notabile în arta monumentală şi alţii.

Abandonând un moment dat grafica în favoarea picturii, s-a dovedit un bun portretist, cu simţul esenţialului surprins şi redat într-o manieră largă, uşor taşistă, Nicolae Hilohi. În paralel cu pictura de şevalet el a decorat în frescă mai multe biserici, pe unele împreună cu soţia sa, Floriana Hristudor Hilohi (n. 1955).

Şi în peisaj pot fi menţionaţi câţiva artişti care, fără a se depărta prea mult de bogata noastră tradiţie în acest gen, au venit cu o sensibilitate proaspătă în faţa naturii, exprimând cu mijloacele adecvate stări de profund lirism cu o notă de dramatism uneori. Ne gândim la peisajele lui Sorin Ilfoveanu. Într-o gamă de griuri şi de ocruri, eliminând verdele, el pictează peisaje din mediul rural, dar nu copaci bogaţi în frunziţi vara, ci autumnalele ceruri înnourate şi mohorâte, precum şi pământul greu, întunecat, frământat, ceea ce ne duce imediat cu gândul la Andreescu. Renunţând mai târziu la peisaj, a adoptat o viziune uşor suprarealistă a expresiei, dar cu un substrat simbolist. Peaceastă direcţie, cu deosebiri de nuanţă, l-a urmat şi soţia sa, Ruxandra Ilfoveanu.

Ca peisagist ni-l evocă pe pictorul Andreescu şi creaţia lui Petru Popovici. Lucrările lui (nu numai peisajele, ci şi naturile moarte) caracterizându-se prin spontaneitate şi pregnanţa ideii, prin armoniile desăvârşite, menţinute într-un registru restrâns şi, mai cu seamă prin gravitatea sentimentului transmis, de natură romantică, în timp ce colegi de generaţie ca Gabriel Catrinescu las să se dizolve impresionist în atmosferă peisajele lui ducându-ne cu gândul la Lucian Grigorescu.

Foarte originali în pictura noastră de peisaj ne apar Nicolae Georgescu şi Augustin Costinescu primul printr-un colorit straniu care conferă universului creat un aspect fantomatic, iar al doilea prin efectul

ORIN
FOVEANU
Peisaj
ibernal

PETRU
POPOVICI
Vine
furtuna

GABRIEL CATRINESCU
Natură moartă

GABRIEL CATRINESCU
Natură moartă cu ulcele

AUGUSTIN COSTINESCU
Moulin Rouge

decorativ produs de modul taşist de a aşterne culoarea pură de factură fovistă. Foarte prolific, concentrat asupra elaborării unui stil propriu, a reuşit să se impună drept unul dintre cei mai originali şi mai vizibili pictori ai generaţiei sale. Originalitatea sa rezidă în primul rând în structura materiei din care îşi clădeşte universul. Este vorba de o materie rarefiată, uşoară, expandată, dacă se poate spune aşa, adică opusă teluricului, înrudită, bănuiesc, cu antimateria despre care vorbesc fizicienii, dacă aceasta există cu adevărat. Diametral opusă acestei modalităţi diafane de a trata materia picturală avem tehnica de împăstare abundentă a suprafeţei tabloului la care face apel Vasile Parizescu. Cu ascendenţe în arta unor Schweitzer-Cumpăna sau Vânătoru, pe care i-a cultivat ca învăţăcel, ba aruncând priviri şi spre Petraşcu, Parizescu înţelege realitatea şi o redă potenţată la maximum în substanţă şi culoare, toate motivele abordate (vegetaţia, fructele, zidurile şi chiar văzduhul) dobândind la el o consistenţă telurică, materia colorată aşternută din belşug fiind frământată cu vigoare, chiar cu patimă.

Se înverşunează să păstreze o fragilă punte de legătură cu reperele realului, deşi o îndelungată evoluţie l-a purtat până în pragul abstractului şi Vasile Grigore. De la o stare lirică emanând în primele faze ale creaţiei sale, din trăirea în faţa motivului care, transpus pe pânză, încorporează emoţia artistului, pictura sa a ajuns la faza de lirism pur. Ea ilustrează astăzi cât se poate de relevant procesul de epurare şi simplificare

VASILE GRIGORE
Arlechin

a formei până în faza în care petele de culoare preiau integral rolul obiectelor, transmiţând pură, eliberată de servituţile şi de tirania figurativului, emoţia. O emoţie care nu are nimic comun cu literatura şi nici măcar cu plastica în general, căci nici desenul, nici tuşul nu mai au vreo funcţie cât de cât însemnată, ceea ce contează fiind doar culoarea. Acesteia îi se conferă în sine o maximă intensitate tonală. Şi astfel încât cele câteva culori îmbibate de lumină – roşu, roz, galben, portocaliu, albastru – să aibă un efect şi mai percutant, li se alătură uneori pete compacte de negru. Am numi fovismul acest triumf al purităţii şi strălucirii culorii dacă termenul n-ar indica, prin tradiţie, şi o oarecare cruzime, o exaltare, ştiut fiind că unul dintre promotorii curentului în Franţa, Vlaminck, voia ca, folosindu-se de cobalturi şi vermillion-uri, să dea foc Şcolii de Belle Arte. Or, nimic din stridenţele incendiare ale fovismului, aşa cum îl înţelegea Vlaminck, în tablourile pictorului român. Acesta cunoaşte bine punctul critic până la care îşi permite să ridice temperatura, aşa cum cunoaşte bine pragul unde forma încetează să mai sugereze lumea reală, devenind doar gest specific ţaşismului. Şi el nu a păşit peste acest prag pentru că preferă să menţină acea punte de contact cu realitatea care-i dă un semn de siguranţă şi plenitudine.

Odată cu perioada de dezgheţ de după 1965, despre care am arătat că le-a permis artiştilor să se sincronizeze cu toate curentele artistice moderne, inclusiv cu abstracţionismul şi-a făcut loc o prejudecată care persistă şi astăzi. Potrivit acesteia, prejudecăţi în funcţie de apropierea de un curent cât mai îndrăzneţ a vremii, cât mai apropiat în timp de vremea noastră,

VASILE GRIGORE
Pomi înfloriţi

VASILE PARIZESCU
Lumini şi umbre în Mogoşoaia

NICOLAE BLEI, Peisaj de iarnă

artistului i se cuvine un cec în alb, operalui meritând din capul locului o cât mai înaltă apreciere. Se pleacă în aceste cazuri în mod eronat de la ideea că vechiul este prăfuit, depăşit pro aspete viabile fiind doar curentele care au format, când va, avangarda artistică. Realiştii, adepţi de astăzi ai figurativului ar fi lipsiţi, chipurile, de o certă valoare. Se ignoră în aceste cazuri că şi pe curentele de avangardă s-aaşternut colbul, că unele dintre ele dacă nu sunt centenare precum cubismul, fovismul, orfismul, constructivismul merg viguros spre împlinirea unui veac de existenţă. Aşadar, cine, practicând diverse versiuni de abstracţionism îşi închipuie că a descoperit roata, nu este astăzi, cu o vorbă a lui Eugen Schileru, decât un simplu rotar – unul mai talentat, mai dibaci sau unul de duzină. Pentru că, a te afla aşa-zis în avangardă au este totul. Ce i din arier gardă pot conta într-o luptă tot atât cât şi ce i din avangardă dacă au stofă de viteji. Deci când, astăzi, toate formulele adoptate de artişti prezintă fatalmente un *déjà-vu*, valoarea ar trebui să se afle mu sai în altceva decât în pedigriul respectivelor formule. Ceea ce nu este de loc uşor. Păi en jenişu le de drumuri din ce în ce mai dens pe care s-au mişcat înaintaşii lasă artiştilor contemporani tot mai puţine şanse în a-şi croi un drum eagnumai al lor. Originalitatea cu orice preţ nu este deci în planul formei, în mod necesar, un panaceu. Originale şi oare cum unice pot fi, în schimb, trăirea actului de creaţie, sinceritatea prea plinul de idei şi de simţiri şi bine înţeles dramul de har, acestea cu totul indispensabil. Mulţi artişti au înţeles din fericire acestea dev ăr şi, fără să asculte cântecul de sirenă al curentelor de avangardă, au continuat tradiţia.

Unul dintre aceştia pe care nu l-a clintit torentul noilor abordări, este Nicolae Blei (1949). Este un peisagist harnic, îndrăgit de public. El pictează peisaje de câmpie, crânguri din lunca Argeşului, dar şi case înzăpezite din mahalaua bucureşteană. O face cu tandreating eri de penel, cu uşoare tuşe de culoare prin care formele obiectelor, ale vegetaţiei, ale clădirilor se încheagă mai mult din sugerarea realului decât din impunerea lui categorică. Când nu pictează peisaje, el realizează tablouri cu flori prin care aduce un pios omagiului Luchian.

Cu apetenţa pentru peisajul urban, cel prestigios al catedralelor din Occident, dar şi cel exotic din Grecia, Palestina sau din Balcicul bulgăresc, se manifestă Mihail Gavril. Adevărata măsură acest pictor o dă însă când abordează tema bisericilor din Moldova de nord cu a căror frescă dialoghează reuşind, nu o dată, să ne sugereze patina ce înnobilează creaţia vechilor zugravi.

MIHAIL GAVRIL, Catedrală

Nimic mai opus, mai depărtat faţă de o asemenea viziune îndatorată total lirismului, senzualităţii vizuale, decât direcţia constructivist-cubistă, cu setea ei de precizie ordonatoare a spaţiului şi de geometrie. Şi încă, dat fiind cultul pentru culoare atât de adânc înrădăcinat în tradiţia românească, dată fiind sensibilitatea pictorilor despre care va fi vorba, culoarea încă nu va fi ostracizată şi alungată din pictura cubiştilor şi constructiviştilor noştri pe cât o cereau exigenţele respectivului curent. Aşa încât, iubind, asemenea lui Braque, regula care corectează emoţia, protagoniştii României tendinţelor constructivisten-au alunecat în formule aride şi o undă lirică, vehiculată de culoare, dăinuie şi la cei mai zeloşi reprezentanţi ai curentului.

Un exemplu grăitor l-a dat chiar M.H. Maxy care, după o experienţă ratată în cadrul realismului socialist, s-a reîntors la formula constructivist-cubistă de dinainte de război, dar fără să mai aibă forţa de şoc pe care o avusese în mişcarea de avangardă. (A se vedea *Portretul lui Brâncuş*).

Firesca fost accesul la cubism, pe care-l practică asiduu şi cu multă acurateţe şi vigoare, nu însă fără sensibilitate poetică, al lui Spiru Chintilă,

SPIRU CHINTILĂ Natură moartă

DORU BUCUR.
Priviri scrutătoare

GEORGETA GRABOVSCHI
Compoziţie

dacă ne gândim că tendinţa de a construi forma cu ajutorul unor linii drepte se face asimţită încă din timpul dominaţiei realismului socialist, de exemplu în compoziţia despre insurecţia armată de la 23 august 1944.

De o rigoare cristalografică, compoziţiile în pictură, dar şi în tapiseriile lui Simone Vasiliu aspiră totuşi la un regim de intens lirism, geometria rămânând doar un pretext în timp ce important devine barbianul „joc secund" subiacent.

De la cubism, şi poate de la orfism se revendică şi Doru Bucur, dar numai ca la alfabet plastic, pe câtă vreme un anumit patos ideatic şi o tensiune lăuntrică ce-şi găseşte o expresie şocantă, îndeosebi în tablourile având drept laitmotiv ochii, situează opera sa în zona expresionismului.

Tot în registru liric, dar nu pe notele minore ale picturii intimiste, ci în sonorităţi majore de cantată de imn, de odă, îşi construieşte compoziţiile, de obicei de proporţii mari, adică adecvate cu concepţia lor monumentalistă şi Georgeta Mermeze. Întretăierea în unghi ascuţit a liniilor, înclinările ascensionale creează un fel de orgă de lumini care pune uneori în evidenţă un semn emblematic. O alăturare din punctul de vedere al tehnicii cu raionismul iniţiat de Larionov se impune.

Împărtăşind în parte aceeaşi concepţie dar atenuând elementul geometric în favoarea antropomorfismului, Sever Mermeze a întrezărit virtuţile monumentale ale acestei modalităţi picturale şi le-a pus în practică, executând singur sau în colaborare, mozaicuri de puternic efect decorativ.

La împărţirea suprafeţei în figuri geometrice regulate, dar nu triunghiulare, ci patrulatere, realitatea de la care pleacă fiind cea a marilor hale industriale, procedează şi Radu Costinescu care împinge acest mod de a construi imaginea în zona abstractului.

Un fel original de a valorifica lecţia cubismului întâlnim la Mihai Rusu. El nu analizează forma, n-o descompune în componentele ei geometrice pentru a o recompune după o lege proprie. Obiectele şi fiinţele sunt redate realist, cu păstrarea proporţiilor şi a relaţiilor logice dintre ele, în cadrul compoziţiei. Numai că formele sunt stilizate în sensul geometrizării lor, o geometrizare unilaterală însă, care ia în consideraţie doar figurile rezultate din linii şi planuri curbe, adică cilindrul şi sfera. Deci nu pe Picasso şi Braque, ci pe Fernand Leger l-am aduce în discuţie ca să găsim neapărat un precursor. Şi în acest caz, motivul ni l-ar da, în primul rând, preferinţele tematice (munca, industria) şi abia în al doilea rând preferinţa pentru formele cilindrice, în timp ce finele degradeuri prin care modelează rotunjimile formei şi excluderea cu desăvârşire a liniei sunt prezente numai la pictorul român, nu şi la maestrul francez.

Chiar dacă poate fi ataşată aproximativ viziunii cubiste, se distinge ca profund originală şi pictura Georgetei Grabovschi (n. 1954). Personajele compoziţiilor imaginate de artistă par învăluite de

un soi de benzi metalice rigide care nu se mulează decât vag pe anatomii. Aceste benzi sunt redate însă într-o cromatică foarte rafinată, adecvată unor panglici fine specifice de regulă recuzitei feminine.

La aluzii vag cubisto-constructiviste recurge şi Elena Greculesi, dar nu prin această latură a creaţiei s-a impus ea, ci prin tablourile alegorice pe teme sociale sau de evocare istorică. Deosebit de pregnantă este linia de contur care decupează expresiv aceste figuri redate de obicei pe fundaluri neutre. Caracterul convenţional şi mai degrabă auster al coloritului contribuie, de asemenea, la monumentalizarea şi esenţializarea imaginii.

În sensul geometrizării imaginii figurative, esenţializate la extrem, dar încorporându-şi o componentă expresionistă, a evoluat şi Gheorghe Iacob. În concordanţă cu această evoluţie se află şi paleta sa austeră, cristalizată din câteva culori estompate ca ton şi foarte adecvate compoziţiilor monumentale realizate de artist în mozaic.

De principiile unei estetici de tip cubist-constructivist ascultă şi Gheorghe Şaru care, preluat, a renunţat însă la reprezentarea lumii reale pentru a se consacra elaborării unor forme fără corespondent în natură, de factură abstractă. Ceea ce nu-l împiedică pe artist să le picteze cu mare acurateţe tehnică, în subtile modulaţii de culoare şi cu o sensibilitate ce distonează de obicei cu geometrismul fie el şi aproximativ, ca în cazul dat.

Dacă respinge aridităţile coloristice ale cubismului în general, Gheorghe Şaru nu acceptă nici sarabanda cromatică. Auster totuşi, el stinge, transfigurează culorile, potolindu-le strălucirea exterioară pentru ca armoniile obţinute să strălucească de pe dinăuntru, molcom şi peren. Decantată din cromatica artei populare, paleta pictorului surprinde în unele tablouri prin apropierea ei de cea a lui Dumitru Ghiaţă (movuri, albastruri reci, ocruri pământii) fără a ca între cei doi să existe contingenţe şi la alte niveluri ale poeticii şi stilului. De altfel, pentru Şaru, arta populară nu este singura sursă de inspiraţie. Icoana şi broderia medievală îi dau şi ele sugestii pentru rafinatele combinaţii de culori, inclusiv pentru patina plină de nobleţe, întâlnite în tablourile sale.

ELENA GRECULESI, Republica

După ce a părăsit îndeaproape aşteptata artă figurativă de factură lirică pentru care se arătase deosebit de sensibil, şi pentru care formaţia sa cu Ciucurencu îl acreditase cu autoritate, Petre Achiţenie a optat şi el pentru compoziţii geometrice, iar ulterior pentru construcţia de obiecte.

În sfârşit, opţiuni asemănătoare au mai făcut în diverse faze ale creaţiei lor Ana-Emilia Apostolescu, Alexandru Ţipoia, Virgil Preda, Aurel Acasandrei, Virgil Miu, Coriolan Hora, Eftimie Modâlcă, Ileana Bratu şi alţii.

O direcţie majoră în valorificarea poetică a realului cu mijloace tradiţionale, dar îmbogăţite infinit este aceea a reprezentaţilor emului spirituali ai lui Ciucurencu, nu numai foşti studenţi ai săi, ci şi adepţi ai metodei lui de creaţie, admiratori şi partizani ai săi. Ca şi maestrul însuşi, aceştia au evoluat spre simplificare şi epurare a imaginii de balastul anecdotic, în timp ce coloritul lor s-a emancipat până aproape de a dobândi o oarecare autonomie, până la purism uneori. Este cazul unor pictori ca Traian Brădean, Constantin Piliuţă, Aurel Nedel, Marius Cilievici, Angela Popa Brădean, Jacob Lazăr, Rodica Lazăr, Grigore Vasile, Mihai Bandac, Alexandru Boanchiş,

TRAIAN BRĂDEAN,
Peisaj cu capre

TRAIAN BRĂDEAN
Mireasa

Petru Popovici, operaţie căruia caracterizându-se şi prin trăsăturistilistice proprii, distincte. Cel mai pregnant exemplu în acest sens ni-l oferă Traian Brădean, a cărui operă iese de sub incidenţa influenţei exercitate de maestrul său în două privinţe. Întâi pentru că, fiind un bun desenator, el încredinţează liniei, în primul rând, şi nu culorii, sarcina de a modela formele realităţii obiective, culoarea fiind la el doar factorul de echilibru care să potenţeze sau, dimpotrivă, să atenueze expresivitatea liniei. În al doilea rând, şi ca un corolar al raportului linie-culoare stabilit de el, fără să fie un cerebral arid, Traian Brădean nu se lasă dominat în exclusivitate de sentiment. Lirismul nu devine la el niciodată copleşitor, iar cât priveşte pictura de evocare istorică sau cea socială, cu rost simbolic sau alegoric, ea este pătrunsă mai degrabă de patos cetăţenesc decât de lirism.

Cu o uşoară atenuare, celeafirmate sunt valabile şi pentru Angela Popa Brădean, între cei doi existând o comuniune de sentiment şi o înrâurire reciprocă. De remarcat coloritul mai viu al picturii acesteia şi strălucirea lui ca de smalţ, însuşiri transmise şi lui Traian Brădean, dacă judecăm după ultimele lui peisaje şi naturi moarte.

Cum au demonstrat mai multe expoziţii, Constantin Piliuţă a evoluat, spre deosebire de alţi confraţi de generaţie, între limite stilistice destul de strâmte. Nu şi-a îngăduit viraje bruşte şi tumbe spectaculoase. Dacă, de pildă, la expoziţia personală din anul 1957, apărea ca unul dintre cei mai îndrăzneţi novatori ai expresiei plastice, în configuraţia de azi a picturii româneşti, el ni se înfăţişează mai degrabă ca un tradiţionalist moderat. Este şi secretul popularităţii sale, secretul faptului că şi-a păstrat vechii admiratori, continuând să coopteze mereu alţii noi. Fără să renunţe la figurativ, ba mai mult, îngăduindu-şi să nu renunţe uneori nici la elementul anecdotic, Piliuţă se afirmă totuşi ca un liric cu fibră sufletească foarte sensibilă, gata să intre în vibraţie la orice impuls din afară. În această privinţă, el nu

ANGELA POPA-BRĂDEAN
Tineri

CONSTANTIN PILIUŢĂ. Răscoala din 1907

descinde neapărat din Ciucurencu, aşa cum se crede, ci din Luchian. Implicarea biografică în creaţie, preferinţa pentru universul citadin, cel rustic fiind văzut, atunci când este transpus pe pânză, cu ochi de vilegiaturist, o anumită solidaritate cu tot ce intră în categoria umilului (oameni sărmani, cai de povară, ulcele cu flori, case şi crâşme sordide ş.a.), toate acestea ne amintesc de un Luchian nerăvăşit de furtunile teribilei sale drame, dar profund uman pe plan etic şi afectiv. În afară de peisaje, naturi moarte şi scene de gen, Piliuţă a pictat şi câteva scene de evocare istorică. A se vedea frumoasa sa pânză cu *Răscoala din 1907*, imaginea lui *Mihai Viteazul Paşoptiştii* etc. Mai puţin decât culoarea locală a epocii şi decât valorile pur decorative ale acestor compoziţii, l-a interesat elementul anecdotic. Desenator spontan cu un duct al liniei sigur şi expresiv, el este fără îndoială mai ales un colorist. Dar nu un senzual al pastei onctuoase şi al beţiei cromatice, cum s-ar putea crede, judecându-l după vitalitatea-i biologică cunoscută. Dimpotrivă, tablourile lui din ultima perioadă, cu dominantele lor de griuri şi alburi pure, aşternute în straturi foarte subţiri, lăsând pe alocuri să se întrevadă grundul şi ţesătura pânzei, sunt produse sub semnul unei austerităţi coloristice absolute. De altfel, poate cu excepţia lui Aurel Nedel, toţi discipolii lui Ciucurencu au evoluat spre o asemenea atenuare a contrastelor cromatice. La Nedel, însă, forma este articulată tocmai de treceri tranşante de la o culoare la alta, mai precis

AUREL NEDEL
Primăvara

de la culorile calde (portocaliu, roşu) aflate în lumină, la celereci (violaceu, verde) aplicate în zonele de umbră ale obiectului.

În timp ce Nedel se arată, aşadar, receptiv la lecţia lui Ciucurencu dintr-o etapă când acesta construia formele din culoare, un alt discipol al maestrului, anume Marius Cilievici, reţine cu precădere învăţăminte din ultimele tablouri ciucurenciene. Mergând mai departe decât profesorul său în simplificarea formei şi reducerea registrului cromatic, Cilievici acoperă de regulă pânza cu o singură culoare, bogat valorată (de preferinţă roşu, portocaliu sau cărămiziu) peste care, prin viguroase tuşe de negru, trasează forma aproape grafic.

La obţinerea unor efecte asemănătoare de extremă rafinament coloristic, restrânsă la una sau câteva culori apropiate, infinit nuanţate, aspiră şi alţi pictori care, chiar dacă nu s-au aflat decât în trecere prin atelierul lui Ciucurencu, au rămas, totuşi, marcaţi de personalitatea lui tutelară. Rodica Lazăr şi Iacob Lazăr sunt şi ei dintre aceştia.

Fireşte că de-a lungul timpului, manierele a cunoscut schimbări şi cele afirmate aici pot fi socotite doar o anumită etapă, dar pe care o considerăm definitorie pentru că este ca un corolar al tendinţei lor de a obţine cu minimum de mijloace maximul de expresivitate lirică. Precum un tablou de Rembrandt, de Vermeer sau de Petraşcu, lucrările acestor pictori, atât de apropiaţi unul de altul ca frecvenţă de undă spirituală, îl determină pe privitor să le privească de aproape spre a descifra măiestria cizelurii diamantină cu care au fost realizate.

Foarte departe în epurarea tabloului de elementul anecdotic, eliminând total linia şi încredinţând de misiunea lirică integral culorii, merge Mihai Bandac. În

IACOB LAZĂR
Peisaj de iarnă

acest stadiu, pictura lui face doar unele vagi aluzii la realitatea figurativă, dar ar putea şi să nu le facă deoarece pictorul nu-şi propune să ne transmită informaţii despre aceasta ci doar emoţiile pe care le-a avut în faţa motivului din realitate. Şi ce contează este că, renunţând la limbajul semnelor, el a făcut din culoare un limbaj eficient, plin de nuanţe, prin care se exprimă fluent şi se face înţeles.

De la o asemenea modalitate de exprimare până la abstracţionism este un singur pas. Este un pas pe care Mihai Horea nu ezită să-l facă în tablouri construite ca pete mari din aceeaşi culoare (de pildă roşu pe roşu) ce abia se disting între ele. Este un pas pe care-l fac mulţi pictori români nu ca să pulverizeze în neant realul, ci să-l depăşească, nu să refuze datele lumii exterioare în întregime, ci doar pe cele aparente, în favoarea esenţelor ascunse ale simţurilor. Şi dacă arta abstractă are, potrivit lui Jean Cassou, „ceva din experienţa mistică, un fel de substitut al sentimentului religios", fapt de care ne îndoim în general, în cazul artiştilor români nu poate fi vorba de aşa ceva.

Căci dacă admitem, odată cu Marcel Brion, că arta abstractă este un „... vehicul al raţiunii şi al senzaţiei ordonate, dovedindu-se singurul mediu posibil pentru aceste stări extreme ale emoţiei, pe care supunerea la figură le menţine mereu într-o dependenţă stânjenitoare" şi, separe firesc ca, în dorinţa lor de a se exprima nestingheriţi, artiştii să încerce şi formule abstracte, cu atât mai mult cu cât varietatea acestora ne apare practic infinită.

În România de după război, abstracţionismul s-a impus cu o oarecare întârziere în raport cu alte ţări. Experienţele avangardei ante belice, în special cele ale lui Mattis-Teutsch, erau aproape uitate când, la sfârşitul deceniului şase, Ţuculescu intra în etapa abstract-simbolică a creaţiei sale. Dar abia în anii 1960 au fost îndepărtate barierele prejudecăţilor faţă de arta abstractă care a început să facă adepţi printre artiştii de cele mai diverse orientări.

Astăzi, căile care-i poartă pe pictori spre formele de exprimare nonfigurativă sunt cam tot atâtea câţi artişti le străbat pentru că, chiar dacă nu mai fac referinţă la universul reprezentaţional, nu înseamnă că artiştii nu-şi au fiecare universul său abstract şi temperamentul său. Căci tocmai în funcţie de aceste date, ca şi de pregătirea anterioară a artiştilor, abstracţionismul poate să însemne cu precădere comunicare directă a emoţiei pure, a sensibilităţii poetice, cum am văzut în cazul lui Mihai Horea, atât de aproape de suprematismul Malevici, sau să însemne, dimpotrivă, comunicarea unor idei, a unor stări de tip intelectualist raţional, cerebral. Pornind de la această ireductibilă hotomie dintre raţiune şi sentiment, dintre preeminenţa, într-o operă, a elementului raţional, iar în alta a celui emoţional, avem un abstracţionism cerebral geometrizant evoluat din cubism şi constructivism şi un abstracţionism liric evoluat

RODICA LAZĂR, Balerină

PAVEL CODIŢĂ
Autoportret

fie din taşism, fie din expresionism. În primul caz accentul este pus pe construcţia raţional geometrică a formei, iar în al doilea, interesează în primul rând vehemenţa informală a liniei şi încărcătura emoţională a culorii, uneori chiar violentă.

Fireşte că această împărţire, schematică asemenea oricărei încercări de sistematizare, nu corespunde decât în parte tabloului complex al artei noastre contemporane. Mulţi artişti, şi încă dintre cei foarte buni, se sustrag unei atari rigide împărţiri. Sunt chiar cazuri când, asemenea lui Paul Gherasim, evoluţia sau saltul de la o pictură figurativă de esenţă eminamente lirică îl poartă pe artist la un abstracţionism geometric. Şi suntem siguri că la originea unor asemenea lucrări riguros construite nu se afla, cum ar spune Jean Cassou, „nici frenezia destructivă a lui Malevici, nici metodica rigoare iconoclastă calvinistă ce-l conduce pe Mondrian". Nu ştim care sunt resorturile intime ale pictorului, dar ceva din sistemul de boltire a edificiilor monastice româneşti, ceva din ripidele medievale ne determină să presupunem că năzuinţa spre ordine şi puritatea acestui artist însetat de ideal găseşte un liniştit liman în arta naţională.

Surprinzătoare a fost evoluţia spre un abstracţionism geometrizant cu vagi aluzii la realitatea lui Vlad Florescu, artist acreditat anterior ca un liric de profundă sensibilitate.

Nu la fel de mare poate fi nedumerirea noastră în cazul picturilor abstracte reprezentând geometrii savante ale lui Ştefan Sevastre, artist cu o structură sufletească dominată evident de raţiune, faţă de care emoţia joacă un rol moderator totuşi. Dovadă că rigoarea stilistică cu care este organizat spaţiul pictural este în echilibru cu fantezia inventivă şi cu o oarecare fervoare poetică.

O evoluţie organică de la realismul grav, cu unele accente expresioniste, al anilor 1950, spre o artă care respinge cu ostentaţie tentaţia pitorescului, a graţiosului, pentru a se rezuma cu parcimonie la câteva forme şi culori – aceleaşi în pictură şi tapiserie – a cunoscut Pavel Codiţă. Artist exigent până la cruzime cu propria operă, el cizelează chinuitor fiecare lucrare, dar nu pentru a-i conferi strălucire, forma definitivă sau nimbul perfecţiunii, ci pentru a exprima perpetua sa mobilitate spirituală. Aşa se face că operele lui nu se rânduiesc una după alta, fie ele şi ca variante, laitmotivele aceleiaşi preocupări obsedante, ci trebuie căutate mai ales pe verticală, castraturi succesive încorporate, la figurat vorbind, aceluiaşi tablou, aceleiaşi opere pururea deschise, căci niciodată un tablou de Pavel Codiţă nu este considerat, de el, terminat. Afară doar de tapiserii, în care tehnica specifică nu-i mai îngăduie să revină. Cât despre picturile lui abstracte, despre colaje, impulsul temperamentului şi nu rigoarea cerebrală a construcţiei îi dictează forma şi raporturile de culoare, spaţiul pictural al tablourilor respective devenind pentru el un fel de laborator pentru experienţe în domeniul decorativului.

Uneori însă, chiar lucrările cu rost aparent decorativ, ale cărorteme sunt reluate de artist în tapiserie, dobândesc conotaţii ample, fabuloase, devenind metafore grandioase ale unui cosmos primordial în turmentată mişcare. Este cazul, printre altele, şi al lucrării *Germinaţie cosmică*. Aşa cum arată pe bună dreptate Dan Hăulică, „instinctual elocventă şi totodată riguros orchestrată, liberă în execuţie, directă în atac, dar spiritualiceşte îndelung maturată, enorma pânză care este *Germinaţia cosmică* închipuie un moment înalt al artei noastre".

Deşi dotat multiplu şi fecund ca desenator şi colorist, Virgil Almăşan un-a admis niciodată soluţiile

facile, virtuozitatea, exuberanţa cromatică, aşa cum n-a admis semnul egalităţii între sentimentul patriotic grav, sobru, plin de patos şi festivismul de circumstanţă, între adevăratul lirism, sincer, viril şi sensibleria vulgară. Pentru evitarea diferitelor capcane şi-a impus, de aceea, o aspră disciplină a muncii, operalui fiind rezultatul unei laborioase cazne. Şi izvoarele de la care a cules învăţăminte şi le-a ales dintre cele mai prestigioase – Hieratismul imaginilor sale, de pildă, este ecoul unor învăţăminte desprinse din lecţia zugravilor medievali. Am greşi însă dacă am căuta mai presus de aceste înrâuriri n-am sesiza noutatea şi modernitatea absolută a operei acestui artist. Punând tot mai mult preţ pe spiritul picturii decât pe materialitatea ei, Almăşanu a adoptat faţă de materia picturală o atitudine de ascet. Gama sa cromatică a fost severă, restrânsă, corporalitatea figurilor mortificată, formele violent dislocate în aşa fel încât într-o pictură istorică să nu trăiască fiinţe vii, pentru că eroii nu au viaţă, ci să ne întâmpine imaginile descărnate ale eroilor, umbrelor tutelare, spiritul lor pe care cel mai bine îl sugerează ochii. De unde atenţia deosebită acordată de pictor ochilor care ne privesc cu un fel de fanatism sfânt. Să fie oare în aceste însuşiri secretul faptului că Almăşanu a realizat cele mai izbutite compoziţii monumentale din arta românească? Acelea destinate împodobirii Teatrului Naţional şi aflate încă în cartoane şi schiţe.

Dar genul epic nu epuizează disponibilităţile creatoare ale acestui artist. În ipostaza lirică, inclusiv în compoziţii abstracte, el se dovedeşte la fel de mare poet, cu aceeaşi parcimonie de limbaj pictând peisaje şi flori diafane, a căror inconsistenţă materială le conferă o notă de ireal, seducătoare. Iar aceste structuri de veche zidărie monastică ţesute din uşoare atingeri de penel nu pot fi nici ele receptate altfel decât ca diagramele unui seismograf ce înregistrează fidel tremurul sufletului sensibil al artistului.

Aşezaţi într-o expoziţie alături de tablourile lui Almăşanu cele aparţinând unor artişti de aceeaşi talie, ca Ion Pace şi Ion Gheorghiu, realizează în contrast flagrant tocmai prin apetenţa coloristică a celor doi în opoziţie cu asceza semnalată la primul. De unde un bun exemplu al diversităţii extraordinare de temperamente şi de viziuni din pictura românească.

ION PACEA
Natură moartă

Pe lon Pace ca pe mulţi alţi pictori contemporani, îl putem surprinde simultan în două ipostaze diferite. Cu o pictură figurativă realizată în diverse genuri (natură moartă, peisaj şi compoziţii cu figuri) pe de o parte, şi cu compoziţii cvasiabstracte, pe de alta. Şi totuşi, unitatea operei sale nu are de loc de suferit atâta vreme cât ceea ce o defineşte nu este caracterul

VIRGIL ALMĂŞANU
Proiect de frescă pentru Teatrul Naţional

ION PACEA
Marină

ION GHEORGHIU
Grădini suspendate

ION GHEORGHIU
Efloreşcenţă

figurativ sau nonfigurativ, cum nu este apartenenţa la genuri diferite, ci constanţa unor elemente stilistice, şi în primul rând culoarea. Rafinată din punct de vedere cromatic, pe linia unor adâncirădăcini în arta populară, pictura lui Pacea se revelează atare nu în multiple variaţii de ton şi în grada ţii fine de nuanţă, căci de cele mai multe ori el operează cu aplaturi, ci în ştiinţa folosirii contrastelor şi a îmbinărilor armonice de culori ce ating grade de intensitate comparabile cu ale fovilor.

Culoarea nu este însă totul. În planul stilului, Pacea se afirmă şi ca un mare plăsmuitor de forme. Uneori acestea reproduc mimetic datele realului. Dar cu câtă forţă de sinteză este construită imaginea, câtă delicateţe dar este construită forma, cu ce pregnanţă de opoziţie în linie şi culoare, este ea proiectată pe ecranele plate ale fundalurilor. Alteori pleacă poate tot de la motive reale, dar supune imaginea unei adevărate metamorfoze. Eliminând accidentalul, epurând detaliile, abstrăgând esenţa şi modelând forma potrivit unor ritmuri şi armonii interioare, ajunge la imagini pe cât de străine de lumea reprezentărilor noastre curente, pe atât de logice şi de firești în spaţiul universului posibil imaginat de artist.

Cu toate că în ultimele decenii de viaţă şi-a schimbat radical viziunea, lumea înconjurătoare reţinându-i acum atenţia prin cu totul alte faţete din multiplele ei aparenţe decât cele care-l atrăgeau cu ani în urmă, Ion Gheorghiu nu face parte dintre artiştii – mulţi la număr în epoca noastră – care, schimbându-se, n-au mai putut fi identificaţi cu ceea ce făcuseră înainte. Pe el l-au salvat de la această dedublare şi pierdere a identităţii prime câteva permanenţe ce-i caracterizează peripeţiile inerente particularităţi prezentate de diferite cicluri. Un anumit miraj, pe care-l exercită asupra spiritului sau prodigalitatea formelor naturale, indiferent de regnul investigat, este fără îndoială una din aceste permanenţe. Să ne amintim, de pildă, penajul vânatului din seria de naturi moarte a anilor 1960, numai în parte reflex al pasiunilor cinegetice ale pictorului, căci îi urma o tot atât de mare uimire a sa în faţa universului mineral din seria cristalelor, pentru ca, în fastuosul ciclu al „Grădinilor suspendate" să fie seduse cu predilecţie de lumea fructelor şi a florilor. Uriaşe şi ciudate alcătuiri de corole, atestând o dragoste aproape

franciscană pentru natură, un adevărat omagiu adus italianului Giuseppe Arcimboldo. „Grădinile suspendate" sunt, în adevăr, un admirabil exemplu de transcriere proprie într-o gamă foarte personală a unui puternic sentiment trăit de artist în dialogul mut cu „lumea celor care nu cuvântă".

În termeni de stil, această propensiune a pictorului pentru tot ce este luxuriant mirifică s-ar chema atitudine barocă şi Gheorghiu poate fi subsumat lesne barocului la fel cum, raportându-l la dihotomia apolinic-dionisiac, nu vom ezita să-l considerăm legat strâns de cel de al doilea termen. Şi ne îndrituieşte să o facem în primul rând coloritul somptuos al pânzelor sale ce aminteşte prin gradul lui de saturaţie şi strălucire, de cel al vitraliilor. Într-un contrast precum cel etalat mai sus, Brăduţ Covaliu ar putea îndeplini un rol de trecere, ţinând cumpăna dreaptă între ascetismul lui Almăşan şi hedonismul lui Gheorghiu şi Pacea. De altfel, am recunoaşte cu mare dificultate mâna şi simţirea unuia şi aceluiaşi autor în tablourile lui Covaliu din anii 1960 şi în cele pictate de el în ultimele decenii de viaţă dacă între timp artistul n-ar fi străbătut din aproape în aproape, treaptă cu treaptă, rămânând mereu el, un drum ca de la pământ la cer. Şi expresia astfel răsturnată trebuie înţeleasă nu numai în sensul ei figurativ, ci şi în cel direct, dacă ne gândim că pictorul a început cu un teluric ce frământa pasta eroasă spre a reda substanţa densă a lucrurilor, cum se poate vedea din peisajele de atunci, şi a ajuns să se desprindă apoi de cătuşele pământului şi să picteze cu predilecţie văzduhul, planarea, zborul, în timp ce planeta, văzută ca printr-un hublou, îmbracă o haină diafană multicolor peticită, de aceea şi consistenţă cu norii şi cu sferele astrale închipuite ca nişte spectre gigantice la orizont. Pe măsură ce s-a apropiat de această viziune, trecând la un moment dat şi printr-o fază folclorică, pictorul şi-a schimbat şi concepţia decorativă şi cromatică. Aşa cum arăta Ion Frunzetti într-o monografie, „Simfonismul cromatic al lui Covaliu prinde aripi, îşi ia întotdeauna ca substanţă şi potenţează senzaţia de culoare dominantă a unei ambianţe sufleteşti, aproximativ ca în fovism, dar fără excese de tonuri pure"[434]. Şi, în adevăr, pasta aşternută de el în semitonuri fine de culoare din zona caldă a spectrului (portocaliuri şi galbenuri, roşuri şi cărămiziuri, *chamois*-uri şi neutrele griuri) creează efecte decorative majore asimilabile în ultimă instanţă celor din arta noastră populară.

Lucrul este vizibil în special în compoziţiile sublim-alegorice cu un unghi de vedere aerian, în care decorul pe care se profilează cavalcade tumultuoase, *Pegaşi* şi *cai*, sau efluvii de corpuri omeneşti în planare liberă se apropie de abstract. Nu lipsesc însă virtuţile decorative nici în compoziţiile epice pe tema muncii sau în genul istoric, batalist, pictorul neezitând să-şi transmită uneori mesajul mai direct, pentru a se face accesibil cât mai multor contemporani ai săi.

Cu o putere de legitate, asemenea fenomenelor naturii, a evoluat spre abstracţionism şi pictura lui Ion Săliştean. Studiindu-i diferitele etape prin care a trecut opera sa, am fi putut anticipa ajungerea sa în acest stadiu încă de mult, pentru că, în operaţia de construire a imaginii figurative, tuşa ca efect al gestului devenea atât de determinantă încât era clar că la un moment dat ea va tinde să devină autonomă. Şi în adevăr, când face pictură abstractă

BRĂDUŢ COVALIU
Desfăşurare în spaţiu

ION SĂLIŞTEANU
Natură moartă

(şi o face în alternanţă cu cea figurativă la care n-a renunţat cu totul), Sălişteanu se manifestă ca un temperament năvalnic. Este ca şi cum tabloul figurativ pe care îl organizează de obicei atât de laborios, ar exploda şi din schijele macroscopiate ale acelei explozii s-ar alcătui pânzele lui abstracte în care ceea ce contează înainte de toate este gestul impetuos ce produce acea scriitură irepetabilă, asemenea unor amprente digitale de neconfundat. Oricum, dacă ăe să subscriem la concluziile filosofice ale lui Gaston Bachelard care împarte artiştii conform temperamentului, după cele patru elemente primordiale în concepţia anticilor (aer, apă, pământ, foc), este clar că Sălişteanu creează sub imperiul focului. Într-atât de vehement este gestul lui pictural ca expresia temperamentului, iar dacă vreunul dintre artiştii noştri are ceva comun cu ceea ce americanul Rosenberg a numit *Action Painting* înţelegând prin aceasta o pictură a gestului, fără îndoială că acela este Sălişteanu. Bine înţeles la el gestul este totuşi controlat, este un gestal mâinii şi el nu abandonează pânza hazardului, cum au făcut exponenţii picturii gestuale în frunte cu Jackson Pollock care au adoptat tehnica *Dripping*-ului (stropirea suportului cu culoare). De altfel, nici Eugen Popa, adoptând acest procedeu şi utilizându-l în câteva tablouri, n-a lăsat lucrurile la voia hazardului. Ba, dimpotrivă, folosind tehnica respectivă nu devine cu totul abstract şi, în ciuda aparenţei, lucrările lui reprezintă un simulacru

EUGEN POPA
23 August 1944

al realităţii (explozia unor fuzee în noapte cu efect de jocuri de artificii şi constelaţia de lumini a unui combinat petrochimic). Realizate, însă, într-un moment în care arta abstractă nu era nici pe departe un fenomen curent în România, aceste încercări au nimbul unei acţiuni de pionierat şi îl acreditează pe autor ca pe un creator de mare mobilitate spirituală, fapt confirmat şi de alte acte artistice de curaj şi de atitudine, ulterioare.

Ca şi Sălişteanu, Nicolae Iorga este dintre artiştii care pot face dovada cu fiecare tablou al lor că între figurativ şi abstract nu există o opoziţie ireconciliabilă, atât viziunea cât şi tehnica picturală unind cele două posibilităţi de expresie într-un stil unitar. Este ceea ce caracterizează şi opera, figurativă şi abstractă deopotrivă, a acestui pictor la care vehemenţa gestului pictural aminteşte de un Hartung.

Ambiguă, între realism şi abstract este şi situarea lui Ion Nicodim. Sau, ca să folosim definiţia lui Octavian Barbosa, „Realistă o citire literară, imaginea este în fond abstractă în conţinutul său pictural. Tot aşa, atunci când, prin decantări succesive, artistul ajunge la o totală eliminare a detaliilor figurative, ca în tabloul *Lacul albastru* (şi în peisajele cu curcubeu, adăugăm noi – n.a.), pata de culoare constituind o valoare picturală în sine, este în acelaşi timp o aluzie directă la realitate, trăită la nivelul spiritual al sensibilităţii".

La un abstracţionism de un tip mai puţin frecvent în pictura noastră ajunge Wanda Sachelarie-Vladimirescu. Este vorba de un abstracţionism evoluat treptat din expresionism şi rămas tributar expresionismului, atât prin violenţa gestuală a petelor de culoare, prin dinamismul compoziţiei, cât şi prin cromatica exaltată până la exacerbare cu stridenţe voite, fără însă a traduce stări sufleteşti de tensiune şi nelinişte. Dacă prin acuitatea lor aceste stridenţe ne sugerează chiotele, acestea sunt, oricum, de bucurie, nu de durere.

Un abstracţionist pur, total, fără nici ceaţă mai vagă aluzie la realitate a practică, îmbătat de culoare şi folosind penelul ca pe o baghetă a unui dirijor

W. SACHELARIE-VLADIMIRESCU
Lectură

W. SACHELARIE-VLADIMIRESCU
Autoportret

NICOLAE IORGA
Vânat

CORNELIU VASILESCU
Pictură IX

genial, este Corneliu Vasilescu. Traducând în culoare o partitură numai de el auzită, reuşeşte cu gesturi de o energie dezlănţuită să aştearnă pe pânză echivalentul turmentat al unei autentice muzici de sfere. După ce concepe vag în minte vârtejul de culori asemenea unui foc încins de vânt, maestrul se lasă în voia mâinii care răscoleşte pe rate cu cu o iuţeală greu de stăpânit. Şi totuşi, acest fureş se potoleşte din când în când şi atunci creează pânze aproape monocrome bogat nuanţate.

Practicând doar sporadic abstracţionismul, dar structurând totdeauna imaginea din pete mari, aşternute în gesturi energice şi spontane, Gheorghe Anghel se apropie, chiar în tablourile cu tematică socială, de pictura gestuală. Însăşi aceasta spontaneitatea gestului, aliată cu o indiferenţă vădită faţă de cear putea să reprezinte o formă îndelung şi minuţios cizelată, era suficientă pentru a exprima forţa unui temperament tumultuos, dar reţinut. Ca să nu mai existe nici o îndoială asupra acestei însuşiri, coloritul sobru, rece, lipsit de strălucire exterioară, dar învestit cu nobleţea unei simplităţi fireşti, necăutate, vine sprea o confirma şi el. Aşa cum constata Modest Morariu, „ceea ce te izbeşte în imaginile lui Gheorghe I. Anghel este calmul de esenţă clasică (...) expresie a unei rigori interioare, căreia formele trebuie să-i corespundă abia după succesive decantări ale motivului real. Epurate de anecdotica naturalistă, dar păstrând sugestiile realului, formele şi spaţiile sale propun un teritoriu spiritual în imagini a căror tensiune poetică obligă deschiderea sensibilităţii şi în cele din urmă a deziunea ei"[435].

GHEORGHE ANGHEL,
Povestea minotaurului şi a preafrumoasei Pasifae

Creator autoritar al unui stil personal foarte distinct, Anghel se dovedeşte şi un creator de universuri fabuloase. Un astfel de univers captivant prin atmosfera de epopee homerică este cel din seria „lubirile unui centaur". În sfârşit, marea, dar nu ca loc de vilegiatură, ci ca stihie cosmică, precum şi oamenii ei, pescarii, i-au prilejuit opere de un patetism calm.

În sfârşit, la diferite variante de abstracţionism au mai ajuns Teodor Dan, Leon Vreme, Silviu Băiaş, Ivonne Hasan, Romul Nuţiu, Nicolae Drăguşin, Angela Tomaselli, Traian Ştefan Boicescu, Letiţia Oprişan, Sabina Ivaşcu, Marin Răducu, Vasile Tolan, Toma Roată, Cristian Blei, Emil Ciocoiu, Vasile Pintea, Vasile Mureşan Murivale, Mircea Bujor, Olga Morărescu-Mărginean, Rodica Petrescu, Gh. Constantinescu şi alţii.

Înrudite cu abstracţionismul şi cu suprarealismul, uneori derivând din aceste curente, în arta românească din deceniile şapte şi opt ale secolului XX şi-au făcut apariţia şi căutările din domeniul artei optice, cinetice, conceptuale, ca şi arta de tip operaţional, obiectual, pop-arta, ciberarta etc. De multe ori, cei care le practică sunt artişti cu vocaţie de experimentatori. Ei profesează simultan sau consecutiv mai multe formule, iar uneori şi mai multe tehnici, profilul unui asemenea creator interdisciplinar amintind de oamenii Renaşterii.

LETIȚIA
OPRIȘAN
Conversație

TOMARDATA
Edificiu
casnic

ASILE
IUREȘAN
IURIVALE
asa natală

NGELA
OMASELLI
ompoziție

ION BIȚAN, Construcții de nave

ION BIȚAN, Nud

Poate cel mai prodigios dintre artiștii noștri cu asemenea preocupări interdisciplinare, mânat continuu de demonul interior al curiozității să imagineze noi modalități de expresie artistică, este Ion Biţan. Cu realizări remarcabile în pictură, grafică, sculptură, artă monumentală, scenografie, obiecte, acest artist de excepţie nu se lasă intimidat de nici o opreliște și, punând parcă un pariu cu sine însuși, îl câștigă tot de una, transformând în artă, în ciuda prozaismului și caracterului rebarbativ al unor obiecte și materiale, aproape tot ce-și propune. Astfel, săculeți de diferite mărimi, sertărașele unui mobilier absurd, o cutie cu un anumit format devin opere de artă sau, mai bine zis, obiecte estetice. La fel se întâmplă cu hârtiile pe care le imaginează în genul portulanelor medievale și cu manuscrisele caligrafiate de el cu devoțiune și osârdia copiștilor din trecut. Dar totodată, având nevoie de un paravan, el părăsește din când în când laboratorul atât de experiențe și, pentru a da satisfacție comenzilor oficiale, realizează mari compoziții, realiste până la folosirea inserției fotografice, inspirate de frământul șantierelor sau de campaniile agricole.

Aparținând aceleiași familii de experimentatori asemenea mari compoziții cu tematică apreciată de oficialități a realizat și Vladimir Șetran, al cărui perimetru de preocupări este destul de larg încât să cuprindă pictura figurativă pe teme de actualitate grafică, tapiserie cum este aceea monumentală ilustrând *Naşterea poporului român* și ingenioase obiecte din metal, de interes ambiental, imaginând străvechi geografii inspirate de realități tehnologice ale vremii.

În același spirit prodigiu își folosește forțele creatoare Vasile Pop Negreșteanu. Angajat în proiecte pe cât de variate pe atât de îndrăznețe, el realizează compoziții parietale și de plafon în stil renascentist, manierist și baroc, cartoane de tapiserie, pictură bisericească, monumentală, pictură de șevalet,

sculpturăşi chiar obiectele al cărorsimbolismsubtil încifrat ne relevăun artist caremeditează îndelung asupraartei.

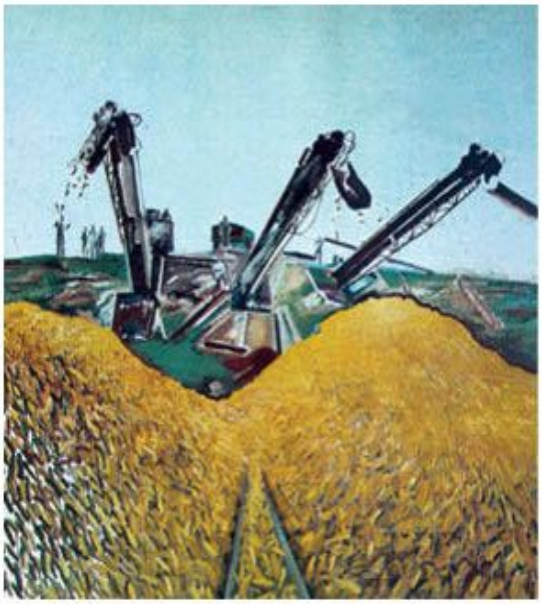
Unor rosturi monumentalist-ambientale audovedit a fi destinate în ciudaaparenţeiinsignifiantea semnelorcele compun,şi uneleopere semnatede Florin Ciubotarusaude alţi colegide generaţie.În adevăr, acelejocuri sprinţarede semneminuscule,caligrame cu saufărăun conţinut simbolic, ar puteasatisface cel mult exigenţeleîn plan decorativale unui tablou de şevalet,dacăn-ar fi existatacea superbăfrenezie imaginativăşi acelextraordinarsensal monumentalului cu careesteinvestităaceastapiserie,uria şăintitulată *Teatrul*şi asemuităcu o „gigantomahie"cu un „spectacol-eveniment"cu o „catedrală"etc. Ceea ce uimeşteîn cazulacesteitapiserii,estecapacitatea autorilor (Florin Ciubotaruşi ŞerbanGabrea)de a organizaşi construispaţiivaste,cu o maredensitate desemnepeunitatea desuprafaţă,fărăa sacrificasau slăbicoerenţalogicădintre elemente.

Cu o adevăratăpatimă se manifestăalternativ în pictura figurativăde peisajşi în pictura abstractă TeodorMoraru,artistcu o viziunedramaticăasupra lumii, performanţaşa fiind aceeade a imprimaunor motivedin natură(peisajede la PoianaMărului, de pildă)sauunor construcţiideaspectindustrialinspiratedetehnicapopulară,dar amintind arhitecturile viitorului sauscenografiaunui film ştiinţifico-fantastic, atâtatensiuneşi dramatismîncâtne îndreptăţeşte săvorbim despreun expresionismsui-generisde tip expresionistfiind, de altfel, şi abstracţionismul pecare-lpractică.

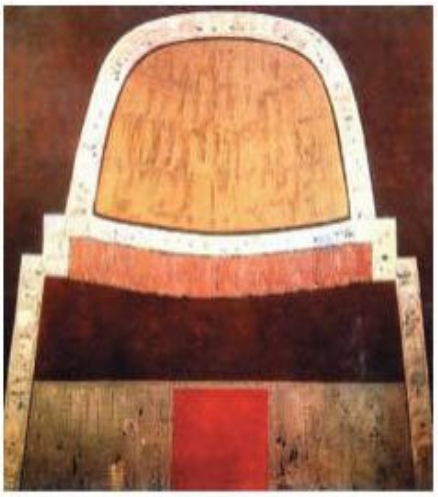
Veşnicîn căutarede noi posibilităţi de expresieeste şi Horia BerneaForţacu carea constrânsmotivele din natură,în seria„Dealurilor", de pildă, săsemetamorfozezeîn universuristraniifărăsăpărăsească reperelede bazăale realităţii figurative, îl treceîn rândul marilor vizionari ai expresionismului.Era, însă,aceastadoar o ipostazăa derutanteisalepersonalităţi,căci alte dăţi, de pildă în seria„Prapurilor", tot în cadrulprezervăriielementelorfigurative ale realităţii, a creatimagini cvasiabstracteîn care semnelegraficeşi celepicturalesecompunîntr-un incitant alfabetsibilinic. Este,în orice caz,în fervoareacu carese apropieşi se depărteazăsuccesiv de realitatea figurativă,o atitudinede negareaartei tradiţionaleşi de căutareînfrigurată a unui nou raport al omului cu natura.

În urma unui impuls asemănătopurcedeşi Marin Gherasimcare,după scurtepopasuriîn perimetrul suprarealismului,şi al artei abstracte,foloseştedatele realuluipentrua creacu elementeplasticereduse la minimum (linii geometrizantecromaticăternă) o artă metaforicăşi simbolică,o artă ce desfideorice atitudinede calofilie,dar şi de tehnicizareexcesivă.

VLADIMIR ŞETRAN
Aurul toamnei



VASILE POP NEGREŞTEANU
Vizită de lucru la canalul Dunăre-Marea Neagră



MARIN GHERASIM
Absidă

PETRU LUCACI
Black Coctail

Încă din deceniile şapte-opt ale secolului al XX-lea, împreună cu Paul Gherasim şi cu Horia Bernea, Marin Gherasim s-a concentrat asupra unei tematici intrinseci spiritualităţii ortodoxe, abordând motive din repertoriul ecleziastic. Conca, absida, cupola – ca elemente de arhitectură bizantină –, dar şi tetrapodul (piesă de mobilier bisericesc) ne trimit fără echivoc la un univers spiritual ce presupune devoţiune creştină. Sinteza acestor preocupări avea să-şi găsească splendidă manifestare într-una dintre cele mai reuşite expoziţii din ultimii douăzeci de ani ce avea loc la Galeria Catacomba.

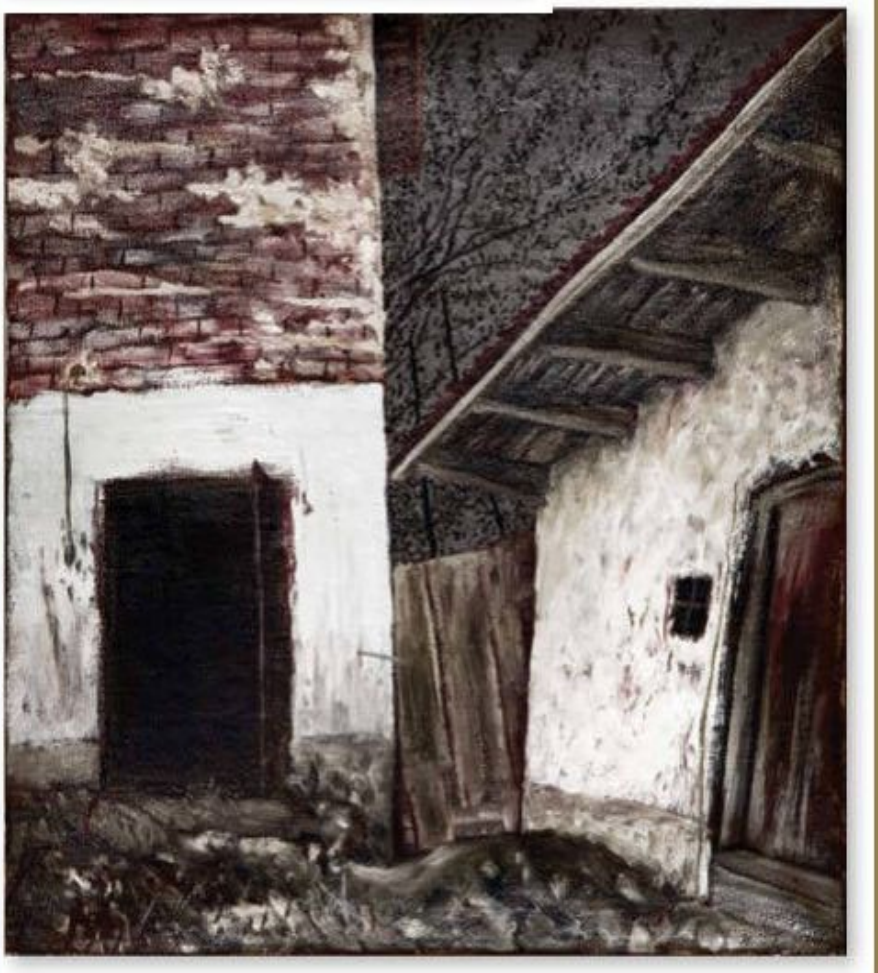
O personalitate dinamică, una care se consumă cu pasiune în indeciziade a adera categoric la pictura abstractă, atât timp cât în lumea obiectuală află sugestii ce-i permit să se exprime cu putere pe sine, este Petru Lucaci, unul dintre cei mai dotaţi pictori ai generaţiei sale, atras de o poetică neoexpresionistă care îl poartă până în sfera abstractului.

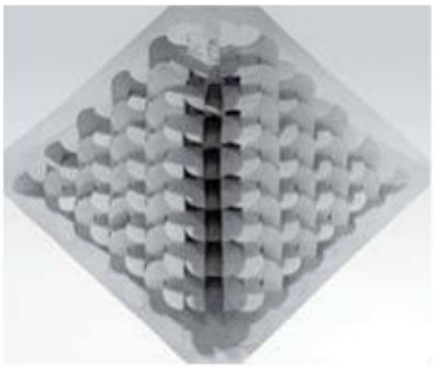
În diferite tipuri de artă operaţională trebuie să vedem de fapt o atitudine de frondă nu numai faţă de arta tradiţională figurativă, dar şi faţă de abstracţionism. Artiştii care conferă activităţii lor un caracter prospectiv nu sunt ostili adevărurilor realităţii, ci caută noi adevăruri şi noi mijloace de a le pune în evidenţă. Lăsând la o parte cuantumul de prezumţie, dorinţa de epatare, de a şoca, trecând cu vederea trucurile şi poantele, goana după „găselniţe", este în atitudinea multora dintre aceşti artişti o năzuinţă sinceră de a lărgi şi îmbogăţi aventura spirituală a omenirii, dacă nu cumva există uneori o năzuinţă etică sau dorinţa pragmatică de a contribui la ridicarea standardului de viaţă al omului, ceea ce urmăresc, în fond, ambientaliştii şi designerii.

În orice caz, nu oroarea de figurativ, de concret a abstracţioniştilor, ci, dimpotrivă, setea de concret îi îndeamnă pe artişti spre obiecte. Dar nu pentru a le reproduce pe cele existente în natură, ci pentru a crea altele noi, eventual din materiale sau aliaje noi pe care, în sfârşit, să le reproducă, sublimându-le. Aşa se face că un pictor ca Paul Neagu, autor de obiecte, elaborează la un moment dat (1969) şi un *Manifest al arte ipalpabile* în care, postulând oboseala şi pervertirea ochiului ce duc, în concepţia lui, la lichidarea primordialităţii văzului în estetică, face

ASILEPOP
IEGREŞTEANU
ete din
Iegreşti în
Meliarul meu

IORIA
IERNEA
careturi





GRUPUL SIGMA1, Structură urbană

GRUPUL SIGMA1, Tum informaţional

ROMUL NUŢIU, Univers dinamic IV

apella alţi receptori senzoriali spre a ajunge la ceea ce el numea *expresivitate palpabilă*. În consecinţă, pe plan practic el a trecut la realizarea reliefurilor geometrice şi a unor obiecte din elemente celulare cu care putea combina diferite forme.

În acelaşi sens merge şi experienţele altui artist care a creat o structură pliabilă din mai multe module, aşa-zisa *Bandă S* din a cărei pliere publicul însuşi, ieşind din starea lui de contemplare pasivă, poate crea, după un „limbaj estetic axiomat", o multitudine de forme. *Bandă S 18*, (alcătuită din 18 module), permite realizarea prin combinaţie a unui număr de 387 420 489 de variante. Se încearcă astfel să se întindă adevărate punţi între artă şi ştiinţă. Sugestii preţioase dau în acest sens matematica, fizica, în special optica. De menţionat pe această direcţie lucrările grafice, cifre, comenzi, programări matematice etc. ale lui Dietrich Sayler, ale lui Florin Maxa şi ale altora. În alte cazuri, rigoarea ştiinţifică este doar mimată, ca în lucrările reprezentând decupaje de buze sau autorsuri de femei proiectate pe hârtie milimetrică.

Apetenţa pentru concret merge la unii pictori, cum este şi Ion Grigorescu până la frizarea naturalismului, în compunerea imaginii, acesta înserând şi fotografia pentru a obţine noi reprezentări moderne, şocante chiar. Împreună cu Florin Mitroi şi cu Ştefan Bertalan, Ion Grigorescu avea să alcătuiască grupul BMG minimalist-poverist ce avea să transgreseze anul 1989 manifestându-se într-o expoziţie la Mogoşoaia şi într-o carte-eveniment. Şocantă a fost şi atitudinea acelor care optează pentru efemeritatea şi perisabilitatea artei sau pentru consumabilitatea ei. Este, printre altele, cazul lui Mihai Olos care, în afară de obiectele executate în manieră constructivistă, din materiale perene, lucrează şi în materiale efemere în hârtie de exemplu, considerând că, asemeneaţăranului care încondeiază ouăle pentru ca apoi să le spargă de sărbători, artistul trebuie să fie un om care să lucreze şi el pentru sărbători, opera lui trăind prin repetarea ei la infinit.

Un sector de activitate mai puţin frecventat de artiştii români este arta pop, practicată de Vitalie Nereuţă, Ciprian Radovan şi de alţi autori de obiecte ca Adrian Maftei, Romul Nuţiu, autor de forme pictate, şi de alţii.

În sondajele pentru explorarea unor noi tărâmuri nu lipsesc nici prospecţiunile cu alură acuzat intelectualistă sau filosofică. Alianţa cu alte discipline de vârf, cum ar fi semantica, nu este evitată dacă rezultatul promite a fi, ca în cazul unor expoziţii din ultimii ani, un fastuos spectacol, de-adreptul fascinant prin latura acuzat experimentală. Avem în vedere, printre altele, expoziţiile de grup cu caracter experimental neoavangardist, cum au fost „Scrierea", dominată de Ion Biţan, cum au fost expoziţiile „Om oraş natură" de la Galeria Nouă (1981), „Spaţiu-Obiect" şi „Expresia Corpului uman", ultimele două organizate de W. Mihuleac, „Geometrie şi sensibilitate" organizată la Sibiu de Şt. Sevastre (1982), „Locul faptă şi metaforă", organizată de I. Frunzetti (1983), „Spaţiu-Oglindă" (1986). Sunt de luat în seamă, de asemenea, ca fenomen artistic de tip underground expoziţiile de la „Atelier 35".

Chiar dacă nu putem lua în serios alura declarat ştiinţifică proprie acestor opere-spectacol (fie ele picturi, sculpturi, tapiserii sau pur şi simplu obiecte estetice cu destinaţie ambientală), nu putem să nu admirăm adevărul artistic pe care îl conţin şi să nu încercăm emoţii estetice, mai ales când ansamblurile respective au coerenţă logică şi stilistică şi când conotaţiile, deşi uneori pretinscriptice, sunt, în fond, proiecţii ale unor gânduri şi simţiri luminoase.

Printre artiştii cu preocupări interdisciplinare (pictură, grafică, tapiserie) şi aflaţi în posesia unor diverse mijloace de expresie fără a sacrifica unitatea de viziune şi stilistică se numără, de pildă, Ion Stendl. Pe lângă caracterul prospectiv al artei sale, care trădează o indiscutabilă vocaţie de arhitect, este de consemnat şi forţa lui de plasticizare proiecţiilelui nerămânând niciodată în stadiul de schiţă strict conceptuală, ci dobândindo concreteţe ce ţine de specificul artelor plastice. O magistrală a acestei particularităţi a creaţiei sale o întâlnim în grafică, în unele picturi *(Poarta)* şi mai ales în tapiserii (de exemplu, în *Arlechin*, aflată la Ateneul Tineretului), acestea din urmă executate, de regulă, împreună cu Theodora Moisescu-Stendl.

Teritorii dintre cele mai diferite (pictură, grafică, ilustraţie de carte, artă decorativă, artă optică, cinetică şi obiectuală) străbate cu o uimitoare ubicuitate

FRANÇOIS PAMFIL, Intrarea artiştilor

şi François Pamfil, principala lui performanţă fiind, totuşi, în aceste condiţii, unitatea de viziune şi stil a lucrărilor. Înalta profesionalitate şi solida cultură plastică îl ajută totdeauna să găsească nota exactă, măsura cuvenită şi să investească fiecare operă cu o mare prestanţă intelectuală şi artistică.

Câţiva pictori dintre cei cu înclinaţii spre conceptualizarea artei au procedat la experienţe interesante şi în domeniul artei optice şi cinetice. În afară de François Pamfil sau de Ştefan Kancsura, fenomenul este detectabil în creaţia lui Florin Maxa, a lui Viorel Toma, Zoltan Molnar, Constantin Flondor-Străinu, folosirea sticlei ridate şi canelate permiţându-i acestuia din urmă să obţină imagini schimbătoare, în funcţie de deplasarea privitorului. Împreună cu Ştefan Bertalan şi cu alţi artişti din Timişoara, C. Flondor-Străinu a organizat în 1966 un grup plastic intitulat Sigma 1 ce şi-a propusca, pe baza unui număr restrâns de semne combinate în supersemne, să creeze un univers deschis de comunicare, destinat spaţiului ambiental urbanistic.

Exemplul artiştilor timişoreni din grupul Sigma 1 invederează un fapt foarte semnificativ, şi anume acela al difuziunii largi pe teritoriul ţării a artei româneşti în formele ei cele mai diverse, inclusiv cele prospectiv experimentale.

THEODOR HARŞIA
Ţărănci la câmp

Firește, capitala ţării, prin însăşi proporţiile ei, dar mai cu seamă prin calitatea de centru cultural de prim rang, a atras din toate regiunile forţe artistice şi, acum ca şi altă dată în trecut, ea este reşedinţa majorităţii pictorilor aduşi în discuţie. Şi totuşi, cum s-a văzut din exemplul grupului de la Timişoara, viaţa artistică a ţării nu se rezumă la aceea din Bucureşti. Există în România şi câteva mari centre artistice care, fără a se izola de mişcarea generală naţională, au evoluat totuşi pe baza unor vechi tradiţii proprii. Bucurându-se pe plan organizatoric şi economico-financiar de o oarecare autonomie, materializată în existenţa filialelor Uniunii Artiştilor Plastici şi în comenzile primite de la instituţiile locale, aceste centre au adus, prin trăsăturile lor specifice o contribuţie valabilă ce face şi mai variat, şi mai bogat în nuanţe peisajul artei româneşti contemporane. Dintre vechile centre cu tradiţii bogate în prima jumătate a veacului XX, merită a fi evidenţiate Clujul, Baia Mare, Iaşiul, Timişoara, Sibiul, Braşovul. În cazul Clujului, existenţa unui institut de arte plastice, cu un corp profesoral, cu ateliere de studii, cu promoţii de tineri artişti în fiecare an, existenţa apoi a unui mare muzeu de artă şi a mai multor galerii de expunere a unei puternice filiale a Uniunii Artiştilor Plastici şi, nu în ultimul rând, a unui public cu solidă educaţie artistică, ne atrag atenţia că avem de-a face cu un centru de rang metropolitan, cu un pol al artei româneşti care ar desfide pe oricine ar pretinde pentru capitala ţării monopolul manifestărilor de anvergură în respectivul domeniu. Să amintim că, dintre pictorii menţionaţi în capitolul consacrat artei moderne cade butanţi în perioada interbelică la Cluj-Napoca şi-au desfăşurat activitatea după război Emil Cornea, Albert Nagy, Aurel Ciupe, Petre Abrudan, Alexandru Mohi, Coriolan Munteanu, Istvan Incze, Letiţia Muntean, Ion Sima, Vladimir Frimu, Iosif Bene, Lucia Piso, Theodor Harşia, Const. Dinu Ilea, Zoltan Kovacs, Zoltan Andrassy, Gavril Miklossy, Antal Andor Fulop, Petru Feier, Nagy Abodi Bela.

Greu de definit în câteva cuvinte, opera acestor artişti nu se sustrage totuşi constatărilor valabile şi pentru pictorii din alte centre, inclusiv Bucureşti, că în linii mari, cu puţine excepţii, continuă, cel puţin sub aspectul formei, dacă tematica a ieşit de mult sfera de interes, manierele cristalizate în perioada interbelică. Cu alte cuvinte, artiştii amintiţi n-au trecut la modalităţi de expresie total noi, revoluţionare şi rămânând oarecum indiferenţi la bruştele schimbări de limbaj artistic ce i-au cucerit, în schimb, pe artiştii tineri.

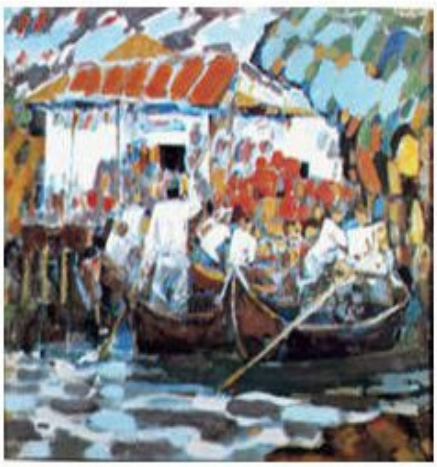
Dorinţa de modernizare de simplificare a expresiei a îndemnat totuşi pe unii pictori ai acestei generaţii spre soluţii apropiate de cubism şi constructivism. Petre Abrudan, Alexandru Mohi, Dinu Ilea, Zoltan Andrassy au mers tocmai în această direcţie. Aurel Ciupe, Ion Sima, Th. Harşia şi alţii au rămas însă ataşaţi picturii de *pleinair*, depăşind totuşi impresionismul

pentru o mai decisă înclinare în favoarea construirii formei, a decantării planurilor, când pictează peisaje, şi a sporirii interesului pentru calitatea decorativă a coloritului. De altfel, atenţia acordată valorilor decorative pare să-i caracterizeze pe mai toţi artiştii discutaţi. Cât despre pictorii generaţiilor afirmate după război, constatăm că adeziunea lor la formulele moderne se produce cu mai puţină ezitare. Astfel că între pictori, ei înşişi polivalenţi, ca Paul Sima, artist de facturăli-rică, dar cu ample posibilităţi şi realizări în domeniul decorativului şi Florin Maxa, cu propensiunea spre diverse forme de facturăcerebralăînrudite mai mult sau mai puţin cu constructivismul, se înscriu mulţi alţi artişti clujeni, ca Mircea Vremir, Teodor Botiş, Vasile Turos, Ladislau Toth, Maria Margareta Nemeş, Laurenţiu Buda, ale cărortraiectorii interferează în u o dată zonele de cel mai mare interes ale practicii artistice contemporane considerate la scară universală.

Înainte de a ne îndepărta de Cluj, vom afla în zona Bistriţa-Zalău o filială a UAP în cadrul căreia au activat artişti ca Ana Vida-Porumb care s-au impus cu autoritate în tapiserie sau precum Cornel Brudaşcu, reprezentativi printre altele, pentru tratarea unei tematici de strictă actualitate în anii socialismului.

Poate mai puţin numeroase dar nu mai puţin animate de năzuinţe şi de ambiţii, nu mai lipsite de hotărâre

EUGEN GÂSCĂ
În Eden



PAUL SIMA,
Bărci în port

MIRCEA
VREMIR
Cherhana

şi de energie în acţiunea de a se realiza, se prezintă şi colectivele de artişti din alte oraşe mari. Complexul de provincialism prezentat altădată în atitudinea unor artişti este cu totul depăşit şi orice încercare de segregaţie între arta din capitală şi oraşele din provincie este lipsită de temei. O oarecare diferenţiere, dacă este să admitem una, se poate constata la Cluj, la Iaşi, la Braşov, la Sibiu, cât şi la Bucureşti de altfel, mai degrabă între generaţii. La Iaşi, bunăoară, fenomenul este destul de evident. În timp ce aici pictorii din generaţiile mai vechi, formaţi înainte de război, interpretează realităţile contemporane cu mijloace vechi, adoptând astfel o atitudine de conservatorism patriarhal, tinerii acced cu curaj la problematica

CORNEL BRUDAŞCU
Tineri pe şantier

NICOLAE POPA
Album cu chipuri

curentelor moderne şi ultramoderne le învaţă gramatica şi vocabularul şi se exprimă în limbajul lor. Din prima categorie face parte, la Iaşi, Nicolae Popa, fost elev al lui André Lhote, pe care nu-l urmează decât în unele naturi moarte, dar nici atunci pe linia rigorii geometrizante a maestrului, temperamentul liric de moldovean autentic nepermiţându-i-o. Şi acelaşi lucru l-am putea afirma despre Mihai Cămăruţ, cu menţiunea că el ni se pare mai modern, graţie unui interes mai viu pentru aspectul decorativ al tablourilor, şi despre Călin Alupi, bine ancorat în postimpresionism. Apoi Victor Mihăilescu Craiu, consecvent cu formula adoptată încă dinainte de război a unui *plein-air*ism care nu ignoră experienţa impresionistă. Abia Costache Agafiţei se arată mai preocupat de forma artistică înţelegând că ea nu este aceeaşi cu ceea din natură, el făcând unele încercări de a relev aesenţialul din lucruri, pentru ca în Eugen Ştefan Bouşcă să avem deja de-a face cu un vizionar. E drept, unul uşor anacronic, mai ales în ce priveşte recuzita, mijloacele de expresie, un supravieţuitor tenace şi fantast al romantismului crepuscular, dar proaspăt în fervoarea şi în cutezanţa cu care investighează şi posul, proiectând, cu talent de scenograf, asupra lui lumini fantastice, cum o dovedesc tablourile în ulei şi chiar ilustraţiile de carte la basme şi poeme de evocare istorică.

Cât priveşte cea laltă generaţie, care şi-a făcut debutul în epoca postbelică, aderenţa ei la curentele moderne s-a produs fără prea mari reţineri. Exemplul cel mai convingător în acest sens ni-l oferă Dan Hatmanu, artistul cel mai vârstnic al generaţiei de care vorbim şi totodată cel mai mobil din grupul

DAN HATMANU
Vitrinele Parisului

UGENŞTEFAN
OUŞCĂ
camna

VALENTINA
SAVA,
Altarele credinţei

VAL GHEORGHIU, Ritmuri cromatice

respectiv, chiar versatil până la un anumit punct, dacă ne gândim că a abordat, de-a lungul anilor, mai multe formule de exprimare artistică. Totuşi, ca elev al lui Corneliu Baba, acumulând solide deprinderi de şcoală, s-a arătat deosebit de eficient pe terenul expresionismului şi chiar al suprarealismului, modalităţi de exprimare ce necesită o bună pregătire profesională. Stăpânind bine meşteşugul, îi mai trebuia fantezie şi idei, temperament şi un anumit gust pentru bizarerie, capitole la care Dan Hatmanu n-a fost niciodată deficitar. Căci, nu ne îndoim, aceste calităţi şi nu trăirea nu ştiu cărorstări sufleteşti de anxietate trebuie căutate la originea tablourilor sale atât de stranii uneori. Ba, în pofida puternicilor distorsiuni la care supune formele, şi a culorilor sumbre, neprietenoase, o notă de grotesc sau de umor, ca şi când artistul ne-ar face cu ochiul, vine să ne amintească tot deauna că participăm doar la un joc şi că nu trebuie să fim oripilaţi de viziunile pseudoterificele ale artistului. Ceea ce nu înseamnă că trebuie să-i negăm acestui artist puterea de investigare psihologică văditată în atâtea portrete şi compoziţii cu figuri, ştiut fiind că ceea ce-l preocupă mai mult, asemenea mai tuturor elevilor lui Corneliu Baba, este, înainte de peisaj şi de natură moartă, tocmai figura umană, fapt demonstrat de o mare galerie de portrete ale cărormodele au fost recrutate din cele mai diverse medii profesionale.

Cel puţin la Iaşi, dacă nu chiar în ansamblu creaţiei româneşti contemporane, Dan Hatmanu rămâne un solitar, tonul dominant al picturii ieşene actuale fiind cu totul altul. Pentru mulţi pictori contemporani din acest oraş, atracţia pe care o exercită folclorul românesc, datinile străvechi, tradiţia artei populare pare să fie o constantă definitorie comună. Chiar o anumită propensiune spre fantastic, dar unul benign, atenuat şi umanizat de lirismul atât de specific moldovenesc şi chiar preocuparea de a rezolva în plan decorativ problemele plastice ale formei caracterizează într-o măsură mai mare sau mai mică pe toţi pictorii discutaţi. Ceea ce diferă de la unul la altul – şi încă în proporţii destul de mari, care să justifice a se vorbi de stiluri personale foarte distincte – sunt însăşi ideile, predispoziţiile, temperamentul artistic, limbajul înţelesca vocabular de semne, de metafore, de simboluri.

Un exemplu aproape opus lui Dan Hatmanu-l oferă Adrian Podoleanu pe isagist de factură lirică, receptând natura şi transcriind-o într-o cheie muzicală proprie, duios armonică fără disonanţe şi accente care să-i tulbure starea de reverie tămăduitoare ce învăluie sufletul.

Şi totuşi, cel mai frecvent întâlnită este, la generaţiile tinere ieşene preferinţa pentru viziunile lirico-expresioniste. Un amestec laborios de expresionism poetic, de hieratism inspirat de frescele medievale, de voite stângăcii, desprinse din pictura naivă, poate chiar din ceaa copiilor, îl recomandă de pildă pe Val Gheorghiu ca pe un artist de certă originalitate. Savoarea indiscutabilă a compoziţiilor sale cu figuri o face deopotrivă fabulosul intrinsec al imaginii caligrafiate subtil din stilizări şi abrevieri îndrăzneţe, şi coloritul de un rafinament aparte. Este un acord perfect, rezultat al unei îndelungi cumpăniri, între desenul plin de fantezie şi cromatica

LIVIU SUHAR, Zburător

savant filtrată a acestor tablouri seducătoare prin încărcătura lirico-emoţională şi totodată prin virtuţile decorative indiscutabile.

În aceeaşi matcă a expresionismului poetic îşi mai înscriu creaţia încă patru artişti ieşeni de talent – Francisc Bartoc, Corneliu Ionescu, Ion Gânju şi Liviu Suhar – pe toţi unindu-i o pronunţată acuitate în expresie şi o irepresibilă apetenţă pentru fantastic, mai ales în scenele de carnaval şi de mitologie populară. L-am fi inclus desigur în acest grup şi pe Dimitrie Gavrilean, dacă în creaţia lui, pe lângă componenta expresionistă ce-i uneşte pe ceilalţi, n-ar fi existat o dominantă narativ-folclorică. Anume în sensul acestei dominante pictorul antrenează în scenă un popor miniatural de actori chemaţi să interpreteze, în cadrul feerical unui peisaj fabulos, conceput şi el scenografic, repertoriul ancestral al unei civilizaţii agreste compus din munci şi sărbători, din basme şi eresuri, din jocuri şi datini.

O notă aparte, bazată pe o paletă deopotrivă exuberantă şi rafinată, aduce în pictura metropolei moldovene Elena Floareş Cojenel. Ignorând prezentul ignobil, această doamnă cu o aleasă cultură plastică, literară şi muzicală îşi găseşte refugiu într-un univers pe care-l recreează cu candoare înfăţişându-l în culori edenice. Cu nostalgia marii arte a muzeelor se sustrage uneori discret de la peisaj şi dintre flori (genuri preferate) şi realizează zăbutite portrete *à la manière de*...

La numele menţionate pot fi adăugate încă multe altele, precum Vasile Istrate, Gheorghe Brădăţeanu, Ghiţă Leonard, Ion Neagoe, Gheorghe Maftei, Nicolae Matyus. Dar pentru întregirea imaginii de puternic centru artistic a capitalei moldave, există

ELENA FLOAREŞ-COJENEL
Marchiza d'après Rudakov

DIMITRIE GAVRILEAN
Mascaţi

ION GÂNJU
Tăuriţe

EUGEN TĂUTU
Omul prinţesă

din fericire o monumentală antologie de reproduceri însoţite de excelente comentarii semnată de reputatul critic Valentin Ciucă. Această operă se intitulează *Un secol de artă frumoasă la Iaşi*, apărută în 2008, şi cuprinde date despre 160 de artişti plastici.

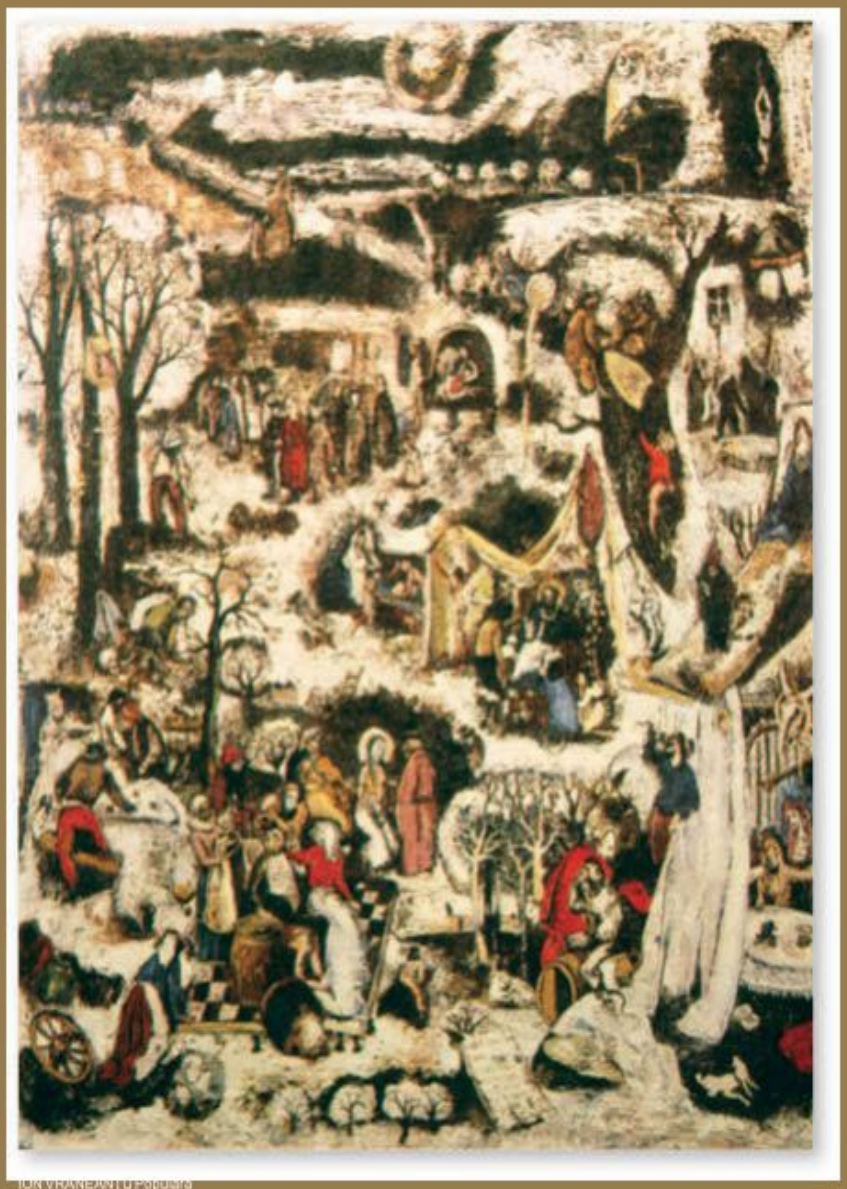
La un nivel înalt reclamat deopotrivă de trecutul lor artistic şi de prestigiul cultural dobândit pe vremuri şi întreţinut şi în prezent, se prezintă cele două mari oraşe din sudul Transilvaniei: Sibiul şi Braşovul. Şi iarăşi este de notat diferenţa de atitudine faţă de noile curente moderne la vechea generaţie şi la artiştii tineri. Pentru Hans Herman, Trude Schullerus, Hans Eder, Margareta Depner, Aurel Bordenache, Stravu Tarasov, Rhea Silvia Radu, Gustav Kollar, Carol Hubner, Dinu Vasiu, Zina Blănuţă, Mihai Petrescu şi pentru mulţi alţii, ataşamentul la pictura figurativă reproducând un spaţiu tridimensional este de rigoare. Pe când pictori ca Gabriela Florescu, Nicolae Barcan, Simion Florea, Erwin Kuttler, Rodica Chişu, Ion Chişu, Mircea Popa, Eftimie Modâlca, Teodor Rusu, Alexandrina Gheţie-Hilohi, Aurelia Mărgineanu-Stoe, Alina Gianina Ionescu, Eugen Tăutu nu ezită să practice în variante proprii una sau mai multe dintre modalităţile stilistice moderne, inclusiv pictura nonfigurativă. Oricum, preocupările lor de a găsi echivalente plastice originale, sugestive, cu o mare forţă de impact în public, sunt urmate de rezultate fertile. Dacă ar fi să evocăm fie şi numai pânzele de factură constructivistă ale lui Nicolae Barcan, compoziţiile de netă viziune scenografică ale lui Erwin Kuttler, abstracţionismul liric cu bogate valenţe decorative al lui Eftimie Modâlca şi al soţilor Ion şi Rodica Chişu, apoi şurelecu tentă naivă ale lui Teodor Rusu şi încă ar fi suficient pentru a schiţa o imagine mai mult decât mulţumitoare a creaţiei picturale din cele două centre urbane. Iar dacă nu ne vom opri pentru un comentariu mai larg decât asupra lui Eugen Tăutu este pentru că opera acestuia constituie, chiar în cadrul întregii ţări, poate chiar la scară universală, un fenomen cu totul aparte.

În ambiţia de a realiza o „cosmogonie cibernetică" sau o „steriofonie în modul plastic", sibianul Eugen Tăutu îşi parcelează suportul picturii după tehnica *cloisonné* într-o puzderie de mici compartimente care se organizează în vârtejuri, explozii şi eflorescenţe care, privite numai de la oarecare distanţă, se încheagă pe retină în imagini figurative. Şi dacă am putea crede la un moment dat că această propensiune a artistului pentru fărâmiţarea suprafeţei pictate îi conferă arteiui o notă minoră, artizanală, ce ţine de categoria decorativului, la o analiză atentă suntem tentaţi să atribuim compoziţiilor respective semnificaţii majore ce tind spre categoria sublimului. În adevăr, ca şi în opera altor confraţi, minusculele module de diferite forme ce se aseamănă neori cu nişte melcişori insignifianţi şi se înnumărăcu miile, dar sugerează miriade, realizează împreună acelaşi salt calitativ spre sublim, spre monumental, pe care îl constatăm când, pornind de la plăpânda frunză şi de la firavul fir de iarbă, ajungem, ca în expresia „câtă frunză şi iarbă", să exprimăm cantităţi de ordinul miriadelor, ceea ce calitativ corespunde cu ceva măreţ, sublim. Şi, în adevăr, cutare lucrare a lui Eugen Tăutu ne sugerează proporţiile gigantice ale galaxiilor de stele cu care ne-au obişnuit filmele ştiinţifico-fantastice. Asemenea spaţii galactice ne sugerează şi pictorul Emil Ciocoiu, care apelează în compoziţiile sale la o tehnică ce aminteşte pointilismul.

Ne-am oprit asupra celor câteva mari centre fără să căpătăm din vedere că în multe oraşe ale ţării activează fructuos artişti ca Petru Petrescu, din Piatra Neamţ, artist cu multiple valenţe ce-i permit să

TEODOR
RUSU
Hambare

ŞTEFAN
BUŢURCĂ
Peisaj



ION VRANEANȚU Populară

transmită mesaje interesante. Tot din Piatra Neamţ, oraşul marii acuarelişte care este Iulia Hălăucescu, mai sunt şi pictorii Dumitru Bostan şi Mircea Titus Romanescu, iar la Bacău, un nume cu rezonanţă deosebită este Ilie Boca. Un pitoresc personaj cu manifestări de neconformism, pline de insolit în promovarea artei sale este un suceavan, Konstantyn Ungureanu-Box. Tot de la Suceava ne vine Ovidiu Marciuc. Vorbind despre moldoveni îi avem în vedere pe cei din Moldova de Sus, dar un valoros pictor vine şi din Moldova de Jos. Este vorba despre Ştefan Buţurcă din Tecuciul lui Petraşcu, care, prin peisajele şi portretele expuse în repetate rânduri în capitală, a onorat cum se cuvine numele ilustrului său înaintaş. Acestor nume care s-au impus prin muncă şi har, li se adaugă şi alţi artişti cunoscuţi din alte oraşe importante ale ţării precum Istvan Incze la Târgu Mureş, Silvia Onişa la Baia Mare, Coriolan Hora şi Traian Goga la Oradea, Nicolae Chirilovici, Nicolae Bicfalvi şi Pavel Alasu la Arad, Ion Holban la Galaţi, Şt. Ştirbu la Tulcea, fraţii Ion şi Gheorghe Pantelie la Piteşti, iar la Buzău, Valeriu Şuşnea, Gh. Ciobanu, Mihai şi Georgeta Hlihor şi mulţi alţii.

GRAFICA

Dacă, în general, artiştii sunt astăzi foarte mobili, practicând consecutiv sau simultan diferite discipline artistice, diferite genuri şi tehnici, în timp ce trecerea de la o formă de expresie la alta, de la o viziune la alta şi de la un stil la altul este un fenomen curent, această mobilitate este şi mai mare în grafică. Motive în plus le oferă graficienilor însăşi destinaţia foarte variată a producţieilor. Mai puţin independent faţă de comanditar decât pictorul, graficianul este constrâns adesea să se supună exigenţelor ce decurg din însuşi scopul pentru care lucrează. Ilustrarea unei cărţi, reclama unui film, profilul unei reviste pentru care se execută desenei pun probleme total diferite, aşa încât, practicând toate aceste genuri, el este nevoit să se adapteze, să găsească soluţii adecvate, să-şi acordeze mijloacele de expresie la natura scopului pe care-l slujeşte. La aceste motive ce decurg din rolul ancilar pe care-l are grafica, trebuie să mai adăugăm şi varietatea posibilităţilor tehnice, infinit mai numeroase decât în pictură, ce stau la dispoziţia graficianului, tentându-l să le practice şi impunându-i, la rându-le, sensibile schimbări de stil şi de viziune.

În consecinţă, aproape în totalitatea lor, graficienii au urmat căi de evoluţie mult mai sinuoase, cu mult mai multe meandre şi ramificaţii decât pictorii, cu mult mai derutante cotituri şi salturi, ceea ce face urmărirea lor mult mai anevoioasă, iar în condiţiile spaţiului restrâns al acestei cărţi, chiar imposibilă. Este şi motivul pentru care vom renunţa la încercarea temerară de a trata cât de cât sistematic materia acestui capitol, mulţumindu-ne doar cu unele observaţii privind personalităţile proeminente şi unele aspecte mai semnificative.

Spre deosebire de perioada interbelică, atunci când grafica a rămas, cu foarte puţine excepţii, apanajul pictorilor, aceştia prelungind într-o altă ipostază (în alb-negru foii de hârtie şi al liniei trase cu creionul sau peniţa, mai rar în acuarelă, guaşă, pastel) aceeaşi viziune picturală, redată în acelaşi sistem de semne, în acelaşi stil, în ultimele decenii domeniul graficii şi-a dobândit sau redobândit un statut propriu. Fireşte, nimeni nu i-a împiedicat pe pictori să recurgă la virtuţile creionului, peniţei sau culorilor de apă spre a-şi exprima gândurile şi sentimentele în imagini. Dimpotrivă, pictori ca C. Baba, H. Catargi, L.D. Bălăcescu, M. Sterian, I. Pacea, I. Stendl, I. Gheorghiu, C. Piliuţă, Tr. Brădean, Val Gheorghiu, V. Mărginean, O. Grigorescu, Sp. Vergulescu au găsit în grafică mai mult decât un mijloc auxiliar de exprimare, mai mult decât un spaţiu de rezervă în care să-şi experimenteze inovaţiile sau să-şi pregătească viitoarele tablouri. Unii au ilustrat chiar opere literare sau au prezentat pe simezele expoziţiilor, grafică de şevalet de sine stătătoare. Dar nu la aceşti artişti şi nu la operele lor ne gândim când afirmăm că grafica şi-a dobândit sau redobândit un statut propriu. Ceea ce avem în vedere este, de astă dată, mare leavânt luat de grafică sub toate aspectele, în toate genurile şi tehnicile ei, şi în special de gravură.

Într-o primă fază, grafica românească şi-a afirmat din plin vocaţia militantă abordând temele legate de lupta pentru pace, de munca din industrie şi agricultură, teme transpuse de artişti în imagini cu tăiş satiric, dacă ele combăteau vechiul, sau pline de patos, dacă afirmau noul. Aşa au fost caricaturile, afişele, grafica de şevalet şi ilustraţiile de carte realizate de artişti ai creionului, ai peniţei sau ai gravării plăcii de metal, planşetei de lemn, pietrei

VASILE DOBRIAN
Naţionalizarea

VASILE KAZAR
Preluarea puterii

litografice, dintr-o primă generaţie din care fac parte Vasile Dobrian, Vasile Kazar, Paul Erdös, Gh. Ivancenco, Ligia Macovei, Florica şi Marcela Cordescu, Fred Micos, Imre Drocsay, Gy. Szabo Bela, Niki Popescu, Eugen Taru, Petre Grant, Iosif Molnar, Matty Aslan, Iulian Olariu, Aurel Stoicescu, Val Munteanu, Hortensia Masichievici, Eva Cerbu, Cornelia Daneţ, Mariana Petraşcu, Maria Constantin, Geta Brătescu, Gh. Boţan. Viziune realistă cu frecvente tente expresioniste şi simbolice, estece a caracterizat etapa respectivă.

Mai târziu, pentru artiştii mai tineri, dar şi pentru o parte din cei citaţi, cum ar fi cazul lui V. Kazar şi G. Brătescu grafica a dobândit sensuri mai adânci, mai puţin explicite, mai complexe şi cifrate, iar uneori lucrările au devenit de-a dreptul criptice.

Un plus de rafinament al imaginii, paralel cu perfecţionarea şi diversificarea tehnicilor, cu achiziţia unor tehnici mixte noi, chiar a unor materiale şi substanţe noi, a împins adesea creaţia unor graficieni spre un statut autonom, ajungându-se la unele manifestări de calofilie, de gratuitatea actului artistic, de joc pur al liniilor şi formelor. Este semnificativă, printre altele, evoluţia de la expresionism, care fost totdeauna mult mai răspândit în grafică decât în pictura românească, spre abstracţionism şi spre suprarealism.

Fără să facă efortul de a-şi reacorda concepţiile cu contemporaneitatea, pentru că şi înainte de război milita pentru aceleaşi ideal uri, o activitate susţinută în domeniul gravurii o colorate pe teme social-politice a depus, încă din primii ani ai noii etape istorice, Vasile Dobrian, care ulterior şi-a consacrat activitatea unor căutări pe linia constructivismului.

Continuând să deseneze aproximativ în maniera în care realizase înainte de război ciclul „Pita de mălai", Vasile Kazar a creat în primul deceniu după război o suită de imagini foarte sugestive atât prin expresivitatea liniei uşor expresioniste, cât şi prin laconismul lor de o mare forţă de sintetizare. Avem în vedere planşe ca *Luarea puterii* şi *Naţionalizarea* care, cum reiese şi din titluri, îşi au sursa de inspiraţie în marile prefaceri social-politice prin care trecea ţara.

Un desenator cu întinse resurse lirice, un adevărat poet al liniei cu inflexiuni melodioase, original, ca şi Kazar, din nordul ţării, inspirat de fabuloasa lume a Maramureşului este şi Paul Erdös.

Practicând mai multe genuri şi tehnici, dar excelând în gravura alb-negru, s-a consacrat cu precădere unor subiecte din industrie şi agricultură deopotrivă şi Gheorghe Ivancenco.

Adevăratul veteran în practicarea acestor tehnici este însă Marcel Olinescu, a cărui ascendenţă folclorică este dublă, ea fiind detectabilă în xilogravura ţărănească sub aspectul tehnicii şi în poetica artei populare sub aspectul viziunii.

Tot în gravura alb-negru a excelat, dintre vechii maeştri, şi Simion Iuca, la activul căruia se înscrie şi o bogată activitate pedagogică, multe generaţii de artişti fiindu-i îndatorate.

La o adevărată virtuozitate în tehnica dificilă şi pretenţioasă a xilogravurii a ajuns şi Gy Szabo Bela care, de la viziune adramatică din ciclul „Liber Miserorum", realizat înainte de război, a evoluat spre o viziune liric-idilică, natura şi frumuseţile ei ocupând un loc important în planşele sale. Dintre lucrările lui mai semnificative merită amintite ilustraţiile pentru *Divina Comedie* de Dante şi imaginile din China, unde a călătorit în anii 1956–1957.

Imagini din China a adus şi Ligia Macovei în 1953, dar nu în gravură, ci în desenul în peniţă, tehnica ei

PAUL ERDÖS, Mineri

GYSZABO BELA, Dans

predilectă ca graficiană. Ductul sigur al liniei sinuos-capricioase îi permite artistei să sugereze mişcarea şi volumul nu prin haşuri, ci prin linii auxiliare şi printr-o perfectă siguranţă în redarea racursiurilor. Ilustraţiile la Eminescu şi Argheziau impus-o ca un subtil tălmăcitor în linii al universurilor poetice aparţinând celor doi mari clasici.

Revenind la xilogravură, mai remarcăm acurateţea meşteşugului şi gingăşia de sentiment cu care şi-au realizat lucrările în această tehnică Fred Micoş, în cea mai mare parte calităţile ce-i caracterizează creaţia putând fi întâlnite şi în opera de gravor a Elvirei Micoş.

Dintre artiştii aparţinând generaţiei vârstnice s-au mai manifestat în xilogravură şi Lidia Mihăescu, accentul punându-l însă pe linogravura colorată şi pe acuarelă. La fel şi Natalia Matei-Teodorescu, ale cărei lucrări sunt deosebit de inspirată în ilustraţia de carte.

Cu disponibilităţi variate mai pot fi amintiţi, printre alţii, Imre Drocsay, foarte activ în genul peisajului industrial redat cu un acut simţ al monumentalului şi cu o excepţională acurateţe a meşteşugului, pe Ion Petrovici, Ecaterina Petrovici, Victor Rusu-Ciobanu, un bun interpret al tradiţiei folclorice, şi Natalia Rusu-Ciobanu, inventatoarea unei tehnici noi – rofotipia –, Ana Iliuţ, Corina Beiu-Angheluţă, Constantin Găvenea.

În sfârşit, din vechea generaţie de graficieni al căror debut se situează în perioada antebelică Florica Cordescu-Jebelean şi Marcela Cordescu merită menţionate pentru aportul excepţional la ilustraţia de carte. Total diferite ca stil (un desen fin, extrem de concis şi de elocvent, cu inflexiuni lirice în primul caz, o vădită tendinţă spre şarjă şi grotesc cu

exagerări ale liniei ce frizează expresionismul - în al doilea), cele două artiste au în comun atitudinea faţă de text. Mai precis, refuzul de a admite faţă de acesta o atitudine pasivă.

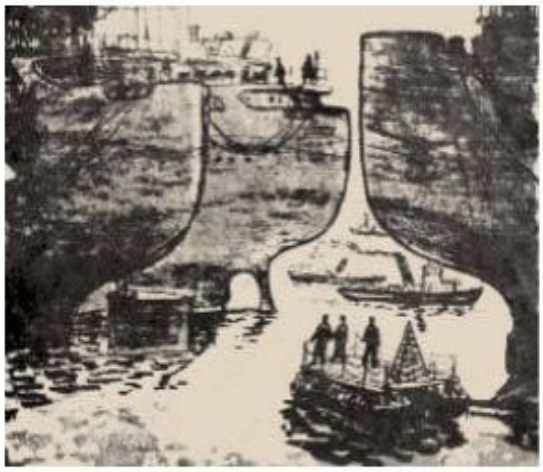
S-au mai înscris cu realizări notabile în domeniul ilustraţiei de carte Paul Uzum, Sofia Uzum, Niki Popescu, activ mai ales în varii domenii ale graficii aplicate, Ion Anestin, Tia Peltz, ca să rămânem cu exemplele în cadrul generaţiei mai vârstnice.

Tot acestei generaţii îi aparţin şi unii mari afişişti ai noştri, cu realizări în special în genul afişului politic. Aşa sunt Petre Grant, Iosif Molnar, adevărat creator de şcoală, Iosif Cova, cu realizări şi în alte domenii ale graficii, Gh. Chiriac, autor de afişe satirice şi de caricaturi.

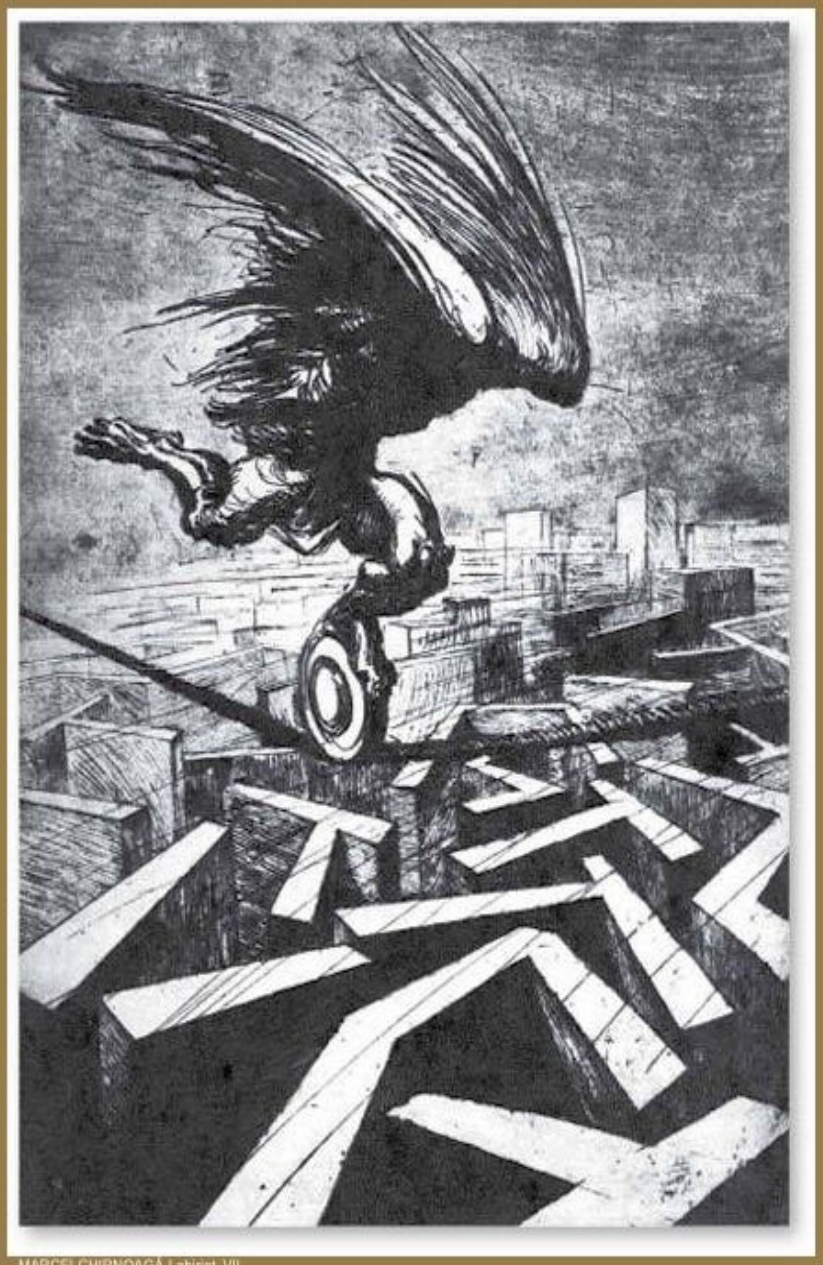
În anii Războiului Rece printre alte forme de luptă, un rol important l-au avut desenul satiric şi caricatura. Aşa se face că, în aceiani, s-a afirmat cu vigoare o adevărată pleiadă de caricaturişti ale căror lucrări au fost apreciate la saloanele naţionale (Salonul Umaniştilor cu frecvenţă periodică) şi internaţionale. Iosif Ross, Ion Anestin, Eugen Taru, Mihail Gion, Nicolae Corneliu, Dumitru Negrea, Nell Cobar, Gheorghe Chiriac, Vlad Crivăţ, Matty Aslan, Albert Poch, Benedict Gănescu, Nicolae Claudiu, Constantin Ciosu, Octavian Bour, Mihai Stănescu ş.a., fiecare dintre aceştia practicând, bine înţeles şi alte genuri ale graficii.

În marginea caricaturii şi a desenului umoristic, constituind un gen aparte, înrudit cu şarja amicală, se situează lucrările de grafică ale lui Silvan Ionescu, un fel de schiţe de portret ce pun în valoare trăsăturile fizice caracteristice ale modelelor, recrutate dintre oamenii de cultură ai ţării. Este un gen în care s-a mai ilustrat o vreme şi Neagu Rădulescu.

Portretul actual al graficii româneşti nu-l imprimă, însă, vechea generaţie, legată mai strâns de modalităţile de expresie tradiţionaliste, ci artiştii care şi-au început activitatea în anii de după război. Şi în cazul acestora se pot distinge diferenţe. Unii dintre ei, mai în vârstă, intraţi în arenă imediat după război, au cunoscut avatarurile istoriei recente şi, de-a lungul a trei-patru decenii, au avut timp să evoluez de la formulele de tip reprezentaţional, descriptivist, validate de ideologia realismului socialist, până la experienţele de tip nonfigurativ sau suprarealist. Alţii, mai tineri, s-au identificat, încă din momentul debutului, cu direcţiile cele mai moderne din arta universală a prezentului. Ne amintim, de pildă, cât de implicaţi în evenimentele economico-sociale şi politice erau, cu arta lor, în anii primelor cincinale, Niki Popescu, Gheorghe Adoc, Constantin Baciu, Lajos Balogh, Gh. Boţan, Geta Brătescu, Eva Cerbu, Cornelia Daneţ, Xenia Eraclide-Vreme, Nicolae Hilohi, Ala Jalea-Popa, Hortensia Masichievici, Iulian Olariu, Vasile Pop Silaghi, Traian Vasai, Napoleon Zamfir, Ioan Untch. Nu toţi aceştia şi-au păstrat promisiunile făcute atunci. Unii au părăsit grafica pentru a se consacra picturii sau sculpturii. Alţii, practicând în paralel aceste arte, au mutat doar accentul de pe grafică. Pe câţiva îi găsim însă şi pe simezele marilor expoziţii colective din ţară şi din străinătate înnoiţi şi în pascu vremea. Hortensia Masichievici, Cornelia Daneţ, Geta Brătescu sunt câteva dintre numele cel mai desauzite când se vorbeşte de grafică. Fantezia şi ingeniozitatea tehnică, varietatea soluţiilor, inventivitatea formală, sensibilitatea specific modernă o ajută, de pildă, pe Geta Brătescu nu numai să fie totdeauna „la zi", dar să se şi afle măcar cu o oră înaintea altora în adoptarea unei viziuni şi a unor procedee noi. Acest spirit iscoditor, prospectiv, mereu în alertă, mereu cu antenele larg desfăcute pentru a surprinde, a recepta nota caracteristică, definitorie a epocii şi a emite apoi pe lungimile ei de undă, este propriu şi altor artişti. În Marcel Chirnoagă avem un artist tocmai din această categorie. Imaginând o

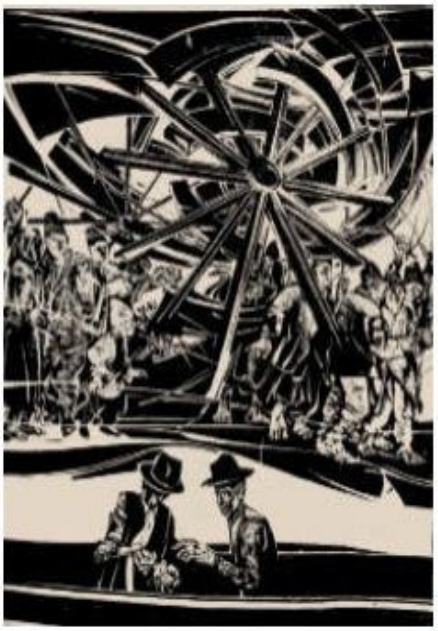


GH. BOŢAN, Finisarea cargoului



MARCEL CHIRNOAGĂ, Labirint VII

MARCEL CHIRNOAGĂ
Gravură din ciclul „Râul"



MIRCEA DUMITRESCU
Martirii evocării

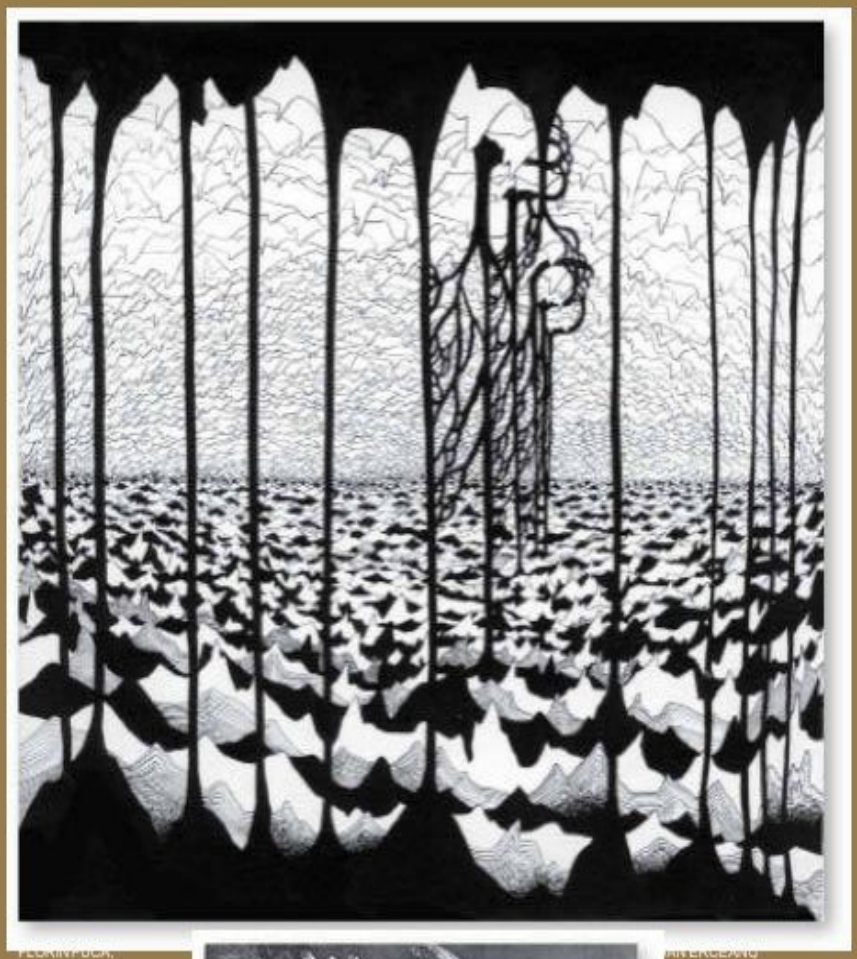
lume de monştri abominabili, care nu se sustrag decât în parte esteticii expresioniste artistul pentru care arta este, cum o declară chiar el, „un act de responsabilitate umană", se înscrie în descendenţa lui Goya, avertizându-ipe contemporani asupra consecinţelor nefaste pe care le poate avea somnul raţiunii într-o lume ameninţată în permanenţă de diferite spectre.

Tot în asemenea preocupări existenţiale învestite cu gravitatea impusă de primejdiile ce pândesc specia umană îşi au originea şi ultimele demersuri artistice – numai în parte ţinând de grafică – ale Wandei Mihuleac, eficienţa unui asemenea mesaj fiind cu atât mai mare cu cât este mai puternic şocul provocat de noutatea şi îndrăzneala procedeelor folosite.

Mai puţin excentrice, dar nu lipsite de caracterul şocant al imaginilor de extracţie expresionistă sau suprarealistă al cărormesaj umanist nu rămâne nesesizabil deşi este mult mai complex încifrat, sunt şi lucrările unor artişti ca Gustav Cseh, Dan Erceanu, Mircea Dumitrescu, Mihai Gyorgy, George Leolea, Vasile Pintea, Florin Pucă, Nicolae Săftoiu, Ana Maria Smighelschi, Clara Tamaş-Blaier, Aurel Nicolae Alexi, Kira Cristinel Popescu, Doina Simionescu, Vasilica Picu, Rodica Ciocârdel, Elena Boariu, Liana Petruţiu, Dragoş Pătraşcu, Vasile Văleanu, Anton Perussi, Vintilă Făcăianu, Mihai Boitor, specializat în ultima vreme în vitralii. Printre ei, ceamai răzleaţă figură, atât din punct de vedere biografic cât şi ca viziune, este Florin Pucă, artist fără o pregătire profesională de specialitate. El este un sentimental de un lirism irepresibil pe care, dintr-un fel de pudoare, îl converteşte în zeflemea şi autoironie traduse plastic în imagini de un fantastic suprarealist cu tentă de umor negru. Fără maeştrii în nici un sens al cuvântului, necontaminat de vreo direcţie artistică, stăpân solitar al unui univers fabulos şi paradoxal unde îi este permis orice, chiar să-l tragă pe Dumnezeu de barbă sau să-i joace un renghi morţii, Pucă este şi va rămâne în arta românească un „maresinguratic".

Pentru a furniza un reper faţă de care Pucă se află la o distanţă cosmică, să evocăm lucrările Anei Maria Smilgelschi, de o înaltă ţinută artistică atât în planul tehnicii ireproşabile, cât şi în cel al imageriei savant-livreşti şi al simbolisticiiei, deşi nici din suita lucrărilor la care facem referire nu lipseşte o undă de umor şi de ironie intelectuală.

La un pol opus viziunilor expresioniste sau suprarealiste ale graficienilor enumeraţi, la care elementul de arbitrar este cel dominant, se situează artiştii care



Eminesciană

Compoziție

STAN DONE. Meşterul Manole XX

evoluează în linii mari pe coordonatele stilistice ale constructivismului, elementul raţional în construirea imaginii fiind la ei definitoriu. Îi avem în vedere, printre alţii, pe Ileana Micodin, la care fantezia şi rigoarea îşi dispută la egalitate teritoriul, pe Mircea Bălău, cu încercări în spaţiul artei optice şi cinetice, pe Dumitru Cionca, pe Nistor Coita, pe Ion Donca, pe Adrian Dumitrache, pe Ladislau Feszt, pe Ion Stendl, pe Theodora Moisescu Stendl, pe Janos Bencsik. Din punct de vedere tematic, spaţiul evocat sau sugerat de aceşti graficieni este cu precădere cel al industriei, al şantierelor, iconografic, operaţiile aflându-se sub semnul revoluţiei industriale.

În opoziţie cu această perspectivă este o alta, retrospectivistă oarecum, întoarsă spre trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat. Avem în vedere lucrările de evocare istorică. Există şi în grafică, aşa cum am putut constata în pictură, lucrări al căror prim sens este unul pur decorativ. Acestei categorii de lucrări îi atribuim, în orice caz, o bună parte a operei semnate de Ethel Lucaci-Baiaşi, în care semnul plastic închipuie un soi de caligramă, îndatorată nu ştiu cărei misterioase scrieri extremorientale.

Într-o expoziţie cu semne grafice închipuind o „scriere" care, potrivit părerii lui Vasile Drăguţ, o aminteşte pe ceea cufică, a venit şi Ion Truică ale cărui *Metamorfoze* şi *Arhitecturi imaginare* transmit un mesaj cifrat de sensibilitate şi armonie.

Încercând să-i grupăm pe graficienii deja citaţi, pe baza unui criteriu oarecare sau să-i subsumăm unei anumite direcţii, am comis, fără îndoială, violentări şi poate inadvertenţe. Am supune însăla deformări şi mai grave tabloul de ansamblu al graficii româneşti dacă am continua în acelaşi spirit cu artişti care nu au comun unii cu alţii decât, poate, aderenţa la realităţile actuale pe care le zugrăvesc într-un limbaj redevabil tradiţiei, un mare rol acordând metaforei plastice ca verigă esenţială în realizarea transfigurării poetice a realului. Enumerăm în bloc, conştienţi că fiecare este un solist şi nu o voce dintr-un cor, pe Olga Cizek, Constantin Costa, Julian Olariu, Ion Cott, Lia Cott, Constantin Pohrib, Simona Runcan, Iulian Şuteu, Vasile Socoliuc.

Pe măsura schimbărilor survenite în grafica de şevalet din ultima vreme, dacă nu cumva şi mai spectaculoase şunt cele din domeniul ilustraţiei şi al graficii de carte, în general. Departe de a se limita la o simplă tălmăcire în imagini vizuale a cărţii, ilustratorul a obţinut în ultima vreme un statut care-i conferă dreptul de a se considera un colaborator cu drepturi egale cu cele ale scriitorului, la realizarea cărţii contribuţia sa fiind de esenţă, nu numai formală, şi având, până la un punct, un regim de autonomie. Aşa stând lucrurile, activitatea de grafician al cărţii ne apare ca una dintre cele mai importante ramuri ale graficii şi nu întâmplător ei i s-au dedicat artişti dintre cei mai talentaţi, unii realizând adevărate cărţi spectacol coerent închegate ca entităţi culturale, ca opere totale, ca universuri posibile.

O prodigioasă activitate de ilustrator şi grafician al cărţii au depus, printre alţii, Geta Brătescu (ilustraţii la *Alixăndria*, *Esopia*, *Mutter Courage* de Brecht, *Ciuma* de Camus ş.a.), Aurel Stoicescu (ilustraţii la *Ţiganiada* de I. Budai-Deleanu, *Poezii* de Coşbuc ş.a.), Val Munteanu, unul dintre cei mai activi pe

tărâmul proiectării şi realizării cărţii ca obiect de artă (ilustraţii la *Gargantua şi Pantagruel* de Rabelais, *Till Eulenspiegel* de Coster, *Basme* de Mihail Sadoveanu ş.a.), Francisk Dead (ilustraţii la Villon), Octavia Ţarălungă Stan Done, un subtil interpret al clasicilor literaturii române şi universale (Dostoievski, Romain Roland, Brecht, Alexandru Odobescu ş.a.), Ion Donca (ilustraţii la scrisori din închisoare de Antonio Gramsci), Mircea Dumitrescu (ilustraţii la Ovidiu – *Tristele* şi *Ponticele*, la Creangă – *Poveşti* la volumul *Flori de poezie străină răsădite în româneşte* de Al. Philippide ş.a.), Benedict Gănescu (ilustraţii la *Comedia erorilor* de Shakespeare, la *Gargantua şi Pantagruel* de Rabelais ş.a.), Vasile Socoliuc (ilustraţii la Puşkin, Sadoveanu, Al. Brătescu-Voineşti), Ion State premiat pentru volumul *Dante. Opere minore*, Dan Erceanu (ilustraţii la poezii de Leopold Senghor), lista celor cu succese deosebite în domeniul graficii de carte putând continua cu Constantin Pohrib, Iulius Şuteu, Constantin Guluţă, Florica Apostol, Emilia Boboia, Dan Cioca, Teodor Bogoi, Mihai Boitor, Ioana Dragomirescu-Mardare, Clara Tamaş-Blaier şi alţii.

SCULPTURA

Sculptura a căpătat în anii postbelici un impuls pe care nu-l cunoscuse niciodată în trecut. Fonduri mari pe care statul le-a afectat propagandei prin monumente au stimulat mult creaţia plastică în piatră, bronz şi lemn. Ţara nu moşteneşte prea multe monumente de la regimurile trecute, iar o parte din cele ridicate fuseseră realizate de sculptori străini şi, din motive politice, unele dintre ele (statuile ecvestre a lui Carol I şi a lui Ferdinand, statuia lui I.C. Brătianu şi ceaa lui Tache Ionescu, printre altele) au fost îndepărtate. De astădată, cei care au obţinut comenzile au fost artişti români aparţinând tuturor generaţiilor, începând cu cei care se afirmaseră între cele două războaie mondiale – Medrea, Han, Ladea, Jalea, Irimescu, Anghel, Vlasiu, Fekete, Blendea, Baraschi, Vida, Carageş ş.a. – şi sfârşind cu sculptorii formaţi de institutele de învăţământ artistic de după război.

Ca şi în cazul picturii, sculptura a fost marcată până la începutul anilor 1960, de dogmatismul dominant în epocă. Faţă de uriaşii paşi realizaţi de Paciurea şi Brâncuşi înainte de război, în sensul îmbogăţirii artei universale cu modalităţi de expresie noi, revoluţionare, perioada la care ne referim cunoaşte un recul. Paralel cu rezervele manifestate de critică faţă de Brâncuşi (o diatribă antibrâncuşiană a publicat însuşi pontiful criticii oficiale, profesorul George Oprescu), sculptorii se întorc, de regulă, la formule revolute din arsenalul neoclasicismului şi al naturalismului plat, în pofida faptului că normele estetice ale acestor curente nu se acordau câtuşi de puţin cu conţinutul nou de idei pe care era chemaţi să-l exprime sculptorii în statuile de muncitori, de ţărani şi intelectuali, eternizaţi de ei în piatră şi bronz. În linii mari, sculptura

ION JALEA, Zdrobiţi orânduiala cea crudă...

ION IRIMESCU, Fată cu clepsidră

GHEZA VIDA, Dans din Oaş

acestor ani, de factură exclusiv figurativă, se înscrie, ca şi cea de dinainte de război, în cadrul dicotomiei tradiţionale clasicism-romantism, cei mai mulţi dintre artiştii în vârstă continuând să evolueze pe linia clasicizantă dinainte, fără a aduce prea multe lucruri noi. Jalea, Medrea, Han, Irimescu construiesc în continuare forme solide, anatomii robuste. Din operalui Jalea merită a fi menţionat, printre altele, un relief ce ilustrează începutul poeziei „Împărat şi proletar" de Mihai Eminescu.

Chiar şi în condiţiile afirmării liniei neoclasicizante şi a unui realism îngust, mimetic, care fetişizează realitatea, au existat şi excepţii ca Gheorghe Anghel, care a continuat direcţia urmată înainte de război, modelând cu o rară sensibilitate şi forţă expresivă portrete-busturi ca *Eminescu*, *Bălcescu*, *Enescu*, *Pallady*.

Dacă este vorba de excepţii, într-un alt sens, se mai distinge una. Avem în vedere cazul lui Gheza Vida, personalitate de o remarcabilă originalitate ca artist şi caom, deopotrivă. Cu convingeri politice ferme în apărarea cărora nu a ezitat să lupte cu arma în mână (pe frontul din Spania în 1937), el a făcut din artă un adevărat crez, fiecare imagine gravată sau sculptată trebuind să fie, în concepţia sa, o mărturie, un document sufletesc despre o anumită lume pe care el o cunoştea foarte bine. Această lume este aceea a Maramureşului natal, cu istoria şi legendele ei, cu datinile şi superstiţiile ei, cu luptele, cu împlinirile, cu ocupaţiile şi cu bucuriile ei. În fibra sa, Vida este un rapsod şi operalui o adevărată saga ai căreieroi reali sau fantastici au nu numai o identitate plastică în spaţiu, ci şi una literară în timp, elementu harativ fiind definitoriu pentru o creaţie ca a sa ce se vrea şi reuşeşte să fie „citită" şi înţeleasă de toţi.

Stilistic, Vida nu este un solitar. Apartenenţa la expresionismul cu tentă simbolistică, dominantă la un moment dat în artă – în pictură în special – dintr-o zonă care cuprinde parţial Transilvania şi Ungaria, este lesne de probat. În cadrul formulei artistice respective, el are, însă, un timbru al său, marcat de un patos sincer şi hrănit de o forţă vitală ce face ca lucrările lui să-şi piardă parcă însuşirile artificiale, de obiecte lucrate de mâna omului, şi să se asemene cu obiectele din natură, să se confunde cu ele, într-atât de fireşti sunt în organica lor alcătuire. Să mai spunem şi că,

în cvasitotalitatea ei, opera lui Vida este realizată în lemn, pe care, cioplindu-l, el a perpetuat în felul său o îndeletnicire de veacuri a poporului. Găsind de prima dată tonul just, având de la început intuiția sigură a ceea ce trebuia să însemne arta sa, Vida n-a cunoscut de-a lungul anilor evoluții spectaculoase. Între dramatica *Răscoală* și pătimașul *Dans din Oaș* din primii ani de după război și *Bătrânii* de la sfârșitul vieții, nu sunt deosebiri principiale, iar monumentele de la Carei și de la Moisei sunt doar două excepții fericite de transpunere în piatră a unor lucrări ce țin în fond tot de concepția prelucrării lemnului.

În anii 1960, peisajul sculpturii românești se îmbogățește și direcțiile se diversifică. Astfel, dicotomia apolinic-dionisiac (clasicism-romantism) este continuată sau mai precis prelungită prin opoziția constructivism-expresionism.

Printre tinerii sculptori români încep să-și facă adepți Barlach, Moore, Laurens, Zadkin, Gabo, Pevsner, ca să nu mai vorbim de Brâncuși a cărui operă, aflată la originile sculpturii moderne universale, exercită asupra artei românești contemporane o influență la fel de hotărâtoare pe cât fusese influența lui Țuculescu în pictură. În afară de sculptorii înrâuriți direct de Brâncuși în perioada antebelică (Milița Petrașcu, Irina Codreanu, Mac Constantinescu), sugestiile din opera sa deschizătoare de drumuri încep să primească foarte mulți sculptori tineri, indiferent dacă aceștia țin de o direcție folclorică, de una expresionist-simbolică, geometric-constructivistă sau pur și simplu de una non-figurativă. De altfel, în sculptura românească din epocă au dobândit drept de cetate toate aceste curente, de la cele austere raționaliste, la cele baroce și senzualiste, fără ca ele să se afle în stare pură, ci întrepătrunzându-se. Căci ceea ce contează în primul rând nu este curentul ca atare, ci stilul personal al artistului, originalitatea discursului plastic al acestuia. A distinge direcții nete și a include în cadrul lor un artist sau altul este cu atât mai anevoie cu cât în opera unuia și aceluiași sculptor se constată evoluții, adesea chiar rupturi sau salturi de la o formulă la alta. Foarte receptiv la modalitățile de expresie de maximă concentrare și simplificare pe linia constructivist abstractă de astă dată, s-a arătat și Ion Vlasiu în lucrări ca *Stihiile războiului*, *În veșnicie* și altele.

ION VLASIU, Maternitate

ION VLASIU, Ion Creangă cu copii

Totuşi, o poziţie destul de puternică o păstrează în sculptura românească actuală realismul tradiţional sau îmbogăţit cu elemente noi (sensuri metaforice, simplificări sugestive, stilizări etc.). Într-un asemenea cadru larg au evoluat Emil Mereanu, Cristea Grosu, Ion Vlad, Naum Corcescu, Nicolae Ghiaţă, Marcel Guguianu, Artur Vetro, George Mutcibabici, Virgil Fulicea, Andrei Orgonaş, Carol Pleşa, Mihai Wagner, Maximilian Schulmann, Gheorghe Pârvan, Sandor Bencsedi, Ştefan Csorvassy, Martin Izsak, Andras Kos, Octav Iliescu, Eftimie Bârleanu, Ada Geo Medrea, Carmen Răchiţeanu, Vasile Condurache, Marius Butunoiu, Vasile Năstăsescu, Constantin Iordache, Boris Leonovici, Andrei Ostap, Vladimir Florea, Nicapetre, Gheorghe Aldea-Sarai, Nicolae Crişan, Marc Leon Lovith, Iustin Năstase, Gavril Covalschi, Teodor Chiţulescu, Veturia Ilica, Nicolae Enea, Vasilica Marinescu, Eugen Lungu, Sandor Puskas, Gheorghe Stănescu, Vladimir Predescu, Emil Vitroel, Victor Gaga, Dumitru Şerban, Dan Covătaru, Ioan Pârvan, Traian Postelnicu, Vlad Ciobanu, Nicolae Răzvan Mincu, Ilie Bostan, Emil Pricopescu, Aurel Terec, Ovidiu Guleş, Laszlo Hunyadi, Pave Mercea, Constantin Foamete, Victor Postelnicu, David Serth, Constantin Dimofte, Carol Balint, Ion Buzdugan, Constantin Paul Mărgărit, Elena Stănescu-Surdu şi alţii.

PETER BALOGH.
Noi înşine

Fireşte că la nici unul dintre artiştii enumeraţi nu poate fi vorba de reproducere tautologică, mimetică a realului. Fără să se detaşeze de realitatea obiectivă, palpată senzorial, sculptorii respectivi, indiferent de opţiunile tematice, au asociat, de regulă, la tratarea figurativă a formei elemente metaforice şi simbolice, tinzând spre esenţializări poetice, spre exagerări de factură romantică sau expresionistă etc., totdeauna raportul dintre transcriere şi transfigurare fiind unul de echilibru. Un exemplu pentru încărcătura poetică, învestită în numeroasele nuduri, realizate majoritatea în marmură, ne-o oferă Marcel Guguianu.

O altă categorie de sculptori, de obicei din generaţiile mai tinere, fără a se detaşa total de datele realului, demersul or înscriindu-se tot în cadrul figurativului, au înclinat raportul dintre transcrierea directă a acestuia şi transfigurarea lui poetico-subiectivă în favoarea ultimului termen. În aceste condiţii, accentul de pe elementul narativ a trecut pe cel sugestiv. Descriptivismul a fost înlocuit cu concizia şi forţa sintetică, plasticitatea pură a prelevatasupra conţinutului literar al imaginii, iar simbolul a încetat să mai fie imanent subiectului, devenind de regulă transcendent lui. Asemenea particularităţi ale expresiei întâlnim la sculptori cu viziuni plastice dintre cele mai diferite. La Peter Balogh, de pildă, formele doar vag antropomorfe încorporează chiar valori muzicale. La Ion Lucian Murnu, formele sunt mortificate ascetic personajelor sculptate conferindu-li-se o puternică expresie de suferinţă.

Distanţarea faţă de motivul din natură poate fi interpretată la sculptorii din această categorie în două sensuri: spre barocul unor forme încărcate, iar dacă este vorba de portret, către un psihologism ce atinge coordonatele expresionismului şi spre hieratism, spre formele epurate de detalii şi aduse uneori până în zona cubismului, în acest ultim caz tipare leşi recuzita inspirându-se din sculptura primitivilor, a neoliticilor etc.

În primul caz, sugestiile vin din sculptura romanică şi gotică, din impresionismul rodinian şi din

expresionismul german. În al doilea caz, sculptorii primesc sugestii plastice din cele mai diverse epoci şi spaţii geografice, cu precădere însă din artele mai vechi, primitive, exotice sau autohtone, din sculptura arhaică şi mai ales din cea populară românească. Spre aceasta din urmă s-au îndreptat, cum o să vedem, mai ales cei care au ales ca material predilect lemnul, în trecut ţăranul român excelând în decursul timpului, în cioplirea şi crestarea lemnului. Inspiraţia din arta ţărănească are două niveluri: unul care priveşte în special fabulaţia folclorică, adică redarea într-un limbaj specific narării prin imagini figurative a legendelor, obiceiurilor, ocupaţiilor ţărăneşti, cum au procedat Ladea, Vida, Vlasiu, Jeno Szervatius, Olga Smolenschi ş.a., şi un nivel care presupune prelucrarea creatoare a unor forme arhitecturale sau figurative din arta populară. Anume spre această formă a tradiţiei cioplirii lemnului, de la care porniseră şi Brâncuşi, aveau să evolueze mulţi artişti ai noştri, ca George Apostu, Gh. Iliescu-Călineşti, Florin Codre, Napoleon Tiron, Rodica Stanca, Pamfil şi alţii.

IULIA ONIŢĂ, Domniţă

IOANA KASSARGIAN Mioriţa

Un exemplu tipic din prima categorie a sculptorilor de direcţie baroc-expresionistă îl constituie sculptura Ioanei Kassargian, caracterizată printr-un dinamism interior ce se traduce printr-un freamăt de forme curbe unduioase asemenea unor flăcări încremenite în duritatea bronzului sau a marmurei – materiale cizelate de artistă cu voluptatea unui artizan. Alt exemplu, de data aceasta ilustrând capacitatea excepţională de a reliefa volumea interioară a unui personaj, îl constituie opera lui Oniţă. Nu atât monumentele de inspiraţie istorică *(Monumentul ostaşului român, Coreea* ş.a.), cât portretele în care artista vădeşte o sensibilitate rară în tratarea aproape picturală a formei, imprimând materialului (în special bronzului) o forţă de expresivitate amintind de sculptura romanică şi gotică. Tot pe linia unui baroc al formei multiplu reverberate şi expresionist potenţate se înscrie şi Maria Cocea, mai ales în ultima faza a creaţiei, când, pierzând interesul pentru cizelarea aproape artizanală a materialului, a adoptat o atitudine de nonşalanţă faţă de rigorile meşteşugului, mizând totul pe actul spontan al creaţiei. În concordanţă cu această atitudine este şi perisabilitatea materialului (de obicei ipsos) pe care-l colorează uneori, dar nu pentru a obţine efecte de pop-art, ci în scopul sublinierii notei de grotesc

NECULAI PĂDURARU, Basarab I Întemeietorul

proprii imaginilor, ce se constituie într-o adevărată profesiune de credinţă pentru anticalofilie.

Într-o fază anterioară celei arhitectural-ambientale, a cultivat forma barocă, urmărind chiar unele efecte picturale, şi Silvia Radu, artistă cu un dezvoltat simt plastic.

O tratare barocă, dar datorată de astă dată unui elan romantic, întâlnim şi la Grigore Mineape care însă natura materialului (piatra) îl constrânge la simplificări şi stilizări expresive. Mai liber şi, totodată, mai franc în demersul său este cel care-l situează pe coordonatele unui expresionism de esenţă populară, nu livrescă, este Dumitru Passima.

Mai recent, expresionismul a dobândit încă un adept care îl profesează cu ardoarea fanatică a neofiţilor. Este vorba de Neculai Pădurarupentru care, în bună parte, sculptura îşi pierde din însuşirile ei de artă eminamente spaţială, tridimensională pentru a înregistra un însemnat spor de picturalitate. De aici, diminuarea în pondere a volumelor erodate parcă de atmosferă, de aici şi predilecţia pentru relief, operele lui Pădurarufiind concepute astfel încât citirea lor să nu se facă de jur împrejur, ci frontal, întrucât aproape întreaga lor forţă expresivă este concentrată pe o latură.

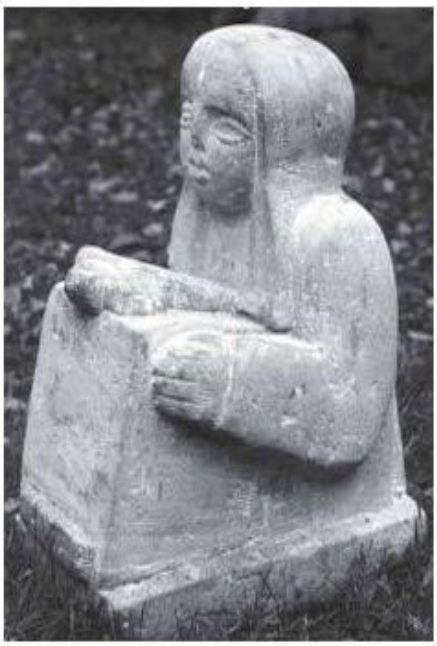
Din cealaltă categorie a sculptorilor orientaţi spre hieratism şi austeritatea formei epurate de detalii descriptive, Mihai Buculeis-a impus prin încărcătura lirică şi simbolică cu care-şi investeşte lucrările în aparenţă banale în realismul lor. Mai nou, propensiunea sculptorului pentru sensurile simbolice ale lucrărilor şi-a găsit un larg câmp de afirmare în ciclul de lucrări pe tema „ferestrei", reprezentând un fel de decupaje ale acestui element arhitectural, private de siguranţa rolului lor funcţional şi care în natură, ca *Fereastra către dorul lanculuide* la Buteni, de exemplu, dobândesc inepuizabile valenţe simbolice. Influenţa arhitecturii medievale este aici evidentă. Ca şi în anumite sculpturi pe teme istorice aparţinându-lui Mihail Meiu, în care au fost depistate unele „legături stilistice cu arta medievală românească" (Octavian Barbosa).

La arta medievală cu hieratismul ei intrinsec ne trimit cu gândul şi multe dintre lucrările lui Mircea Ştefănescu, pe cât de austere în materialitatea lor, pe atât de spiritualizate în fineţe cu care sunt modelate. Pe alt plan, cel al sculpturii monumentale, trebuie menţionată statuia lui *Ştefan cel Mare* de la Vaslui realizată de artist cu prilejul împlinirii a 500 de ani de la vestita victorie a voievodului moldovean asupra armiilor turceşti.

Mai frecvente decât stilizările în spirit medieval sunt cele care se inspiră din arta primitivă sau din unele tipare stilistice ale eto sului popular românesc. În primul caz, accentul este pus pe volum, pe masivitatea acestuia. Formele ignoră proporţiile clasice prezentând trăsături primitive, greoaie statice. Uneori sunt abia degroşate, dând senzaţia că nu şi-au terminat somnul de milenii în steiul de piatră unde au stat captive. Asemenea forme în care sunt rememorate afectiv primele stadii ale sculpturii antropomorfe neolitice întâlnim la Florica Ioan, care stilizează şi esenţializează imaginea reducând-o la forme aproape geometrice, la Valentina Boştină, la Ernest Kaznovsky, autor al unor forme robuste apropiate de tiparele artei populare, la Vasile Aciobăniţei, la Radu Aftenie, la Jeno Korondi, la Doina Lie, în sculpturile de interior, în special căcicele monumentale urmează altele gi; la Laurenţiu Mihail, la Constantin Nicolin, la Grigore Patrichi, la Cornelia Velcescu, la Pavel Bucur, la Adrian Popovici, la Ilie Berinde ş.a.

Sănu uităm însăcă primul sculptor care, mergând pe urmele lui Brâncuşi din *Cuminţenia pământului* şi din *Sărutul*, la avut ideea sărecupereze, polemizând, deopotrivă, cu atitudinea neoclasică şi cu tendinţele tehnicizante primitivismul arhaic şi să-l fructifice în spiritul sensibilităţii moderne, a fost George Apostu. A făcut-o mai întâi în piatră, încorporând în viziunea frustă a unor lucrări masive, sumar tratate din punctul de vedere al expresivităţii plastice, ecouri îndepărtate ale unor civilizaţii dispărute. Tot în piatră, alte lucrări mai târzii n-au mai lăsat, însă, să fie pusă la îndoială descendenţa lor din folclorul românesc, înrudirea lor cu troiţele de la răspântii de drumuri fiind evidentă atât în plan iconografic, cât şi în modul de tratare a materialului în care descoperim aceleaşi rugozităţi. Şi totuşi, aportul principal al lui Apostu la revigorarea sculpturii româneşti contemporane stă în faptul că a redescoperit lemnul. Dar nu în sensul în care practică cioplirea Ladea sau Vida, ci, încă o dată, asemenea lui Brâncuşi, adică nu reproducând forme preexistente, ci inventând forme şi universuri posibile noi. Or, tocmai asemenea forme au fost cele din seria de „Fluturi" fantastici sau din seria „Tată şi fiu" în care Apostu glosează până la epuizarea valenţelor motivului, chiar cu riscul de a crea impresia de monotonie. În fond, aşa procedează de mii de ani şi ţăranul român făuritor de obiecte din lemn, la ale cărui tipare ancestrale Apostu nu se sfieşte să apeleze. După ce a părăsit România şi s-a instalat la Paris, în 1982, unde a şi murit, o serie de „Crişti răstigniţi" ai săi a stârnit admiraţia lui Emil Cioran.

GHEORGHE APOSTU
Laponă



GHEORGHE APOSTU
Fetiţă cu păpuşă

Într-o astfel de descendenţă folclorică, manifestând adesea un adevărat cult pentru arta populară românească, s-au situat, după exemplul lui George Apostu, şi alţi sculptori din generaţiile tinere. Cu deosebită consecvenţă a făcut-o de pildă Gheorghe Iliescu-Călineşti, care a realizat obiecte ce fac uneori aluzie la unelte le din inventarul gospodăriei ţărăneşti, fără a avea, fireşte, caracterul utilitar al acestora.

Tot sub incidenţa influenţei exercitate de inventarul industriei primitive ţărăneşti se află şi structurile spaţiale din lemn realizate de Rodica Stanca Pamfil sau de Al. Călinescu Arghira. Aceste structuri ţin însă, în egală măsură şi de estetica modernă a constructivismului, căci rigoarea lor geometric raţională le plasează la o oarecare distanţă de simbolismul tenebros, mai apropiat de arta primitivă şi lesne de constatat în lucrările în lemn ale lui Gh. Iliescu-Călineşti şi chiar în cele ale lui George Apostu.

La asemenea forme de abstractizare şi concretizare obiectuală ce au ca punct de pornire unelte le din arsenalul gospodăriei ţărăneşti, apelează şi Horia

GHEORGHE ILIESCU-CÂLINEŞTI, Familia

HORIA FLĂMÂNDU, Măşti

Flămându, deşi asemenea preocupări nu sunt definitorii pentru întreaga lui operă care cuprinde şi lucrări figurative, în special busturi ale unor oameni de cultură din trecut.

Fascinaţi de mitologia ţărănească şi de tiparele ei ancestrale de mare rafinament şi noblete spirituală, şi-au supus, cel puţin parţial, creaţia subdistinsa tutelă a artei populare şi alţi sculptori dintre care enumerăm pe Georgeta Caragiu-Gheorghiţă, pe Alexandru Gheorghiţă pe Bata Marianov, pe Şerban Creţoiu, pe Mihai Mihai şi, cu realizări cu totul remarcabile, pe Ovidiu Maitec.

Spre deosebire de cei care au găsit o soluţie pentru rezolvarea antitezei clasic-baroc alţi sculptori, cum este Paul Vasilescu, ezită între cele două extreme, dând până la urmă fiecărei libertatea să se exprime, dar nu simultan, în aceeaşi operă, ci consecutiv, în ipostaze diferite. Mai cunoscută este desigur ipostaza de sculptor al figurativului în care a dat opere de un patetism calm, bărbătesc, stil retorismului academist şi psihologismului expresionist, şi totuşi de o puternică expresivitate atât a compoziţiei (atitudine, gesturi) cât şi a modelajului vibrant, pregnant percutant chiar. Statuile lui *Nicolae Bălcescu* şi *Ion Andreescu* sunt edificatoare în acest sens. Cum nu s-ar fi putut mai opuse romantismului de factură strict modernă, avem alături de asemenea lucrări insolite construcţii din bare metalice, alcătuind nişte carcase de o rigoare geometrică extremă, şi care ne arată, de fapt, faţa luminată de soare - apolinică – a personalităţii sculptorului.

Am putea afla, deşi poate nu atât de flagrant opuse, asemenea ipostaze şi în creaţia altor artişti. Mircea Spătaru, de exemplu, se lasă abordat şi el dintr-o perspectivă asemănătoare. Avem în orice caz sculpturalui figurativă fremătătoare patetică, înălţătoare, aşa cum o ilustrează monumentul lui *N. Bălcescu* şi busturile lui *Horia, Cloşca şi Crişan* pe de o parte, şi căutările din arta ambientală, dintre care menţionăm seria aşa-zise lor *tipare* inspirate

PAUL VASILESCU
Compoziţie

CONSTANTIN POPOVICI
Electrificarea

din realităţile tehnologice ale epocii industriale. După 1989, a realizat, într-o centrală piaţă bucureşteană, statuia lui *Iuliu Maniu*.

Este mai greu de depistat o poziţie clasic–romantică în opera lui Constantin Popovici, dar nu pentru că ea n-ar exista şi pentru că, în mobilitatea lui de până la un punct s-a manifestat în multiple ipostaze schimbările intervenind atât în planul viziunii, al stilului, cât şi în cel al tehnicilor, toate aceste elemente aflându-se într-o strânsă interdependenţă de care sculptorul a ţinut totdeauna seama şi poate tocmai în această proteică adaptare la situaţie şi stă forţa, mai precis, liantul ce uneşte într-un tot lucrări aparent atât de diferite cum sunt grotescile *Himere* şi *Sperietori* cât şi profund liricul *Bacovia* şi ca monumentala metaforă a *Electricităţii* realizată din inox pentru barajul de pe Argeş.

Încercările meritorii de a rămâne în cadrul artei decorative pe care s-o îmbogăţească însă cu infuzii

NICOLAE IONESCU (TENE)
Cântecul libertății

CONSTANTIN LUCACI
Formă în spațiu

noi ce țin de viziunile tehnologice au făcut, cu rezultate interesante, Nicolae (Tene) Ionescu, folosind metalul ciocănit, și Gheorghe Vartic, care asociază la imagine de tip reprezentațional elemente de abstractizare de proveniență industrială, ce au menirea să potențeze uneori până la exacerbare expresionismul profesat anterior.

În timp ce artiști precum cei menționați încearcă să concilieze extremele sau ezită pendulând între ele, sunt alții pentru care opțiunea pentru latura industrială tehnicizantă a sculpturii destinate să joace un rol în organizarea ambientală a spațiului a fost făcută, separare, în mod ireversibil și fără prea multe reticențe. La asemenea concepție asupra sculpturii a ajuns printre primii, încă din anii 1960, Constantin Lucaci, după ce în cadrul tradiției figurative lucrase în materiale foarte dure care-i impuseseră forme esențializate la maximum. Mai târziu, înarmat cu unelte ale tehnologiei moderne și aruncându-se o sfidătoare provocare creației inginerești, Lucaci realizează în metal (inox), pe care-l polisează până la faza când dobândește eteeitatea și strălucirea unei oglinzi, forme de tip abstract în care uneori distingem totuși vagi aluzii fie la formele naturii (păsări ce simbolizează zborul, fire de iarbă simbolizând germinația), fie la semne convenționale ca acela al electricității reproducând stilizat fulgerul, fie, în sfârșit, la un fel de nacelă cosmică. Întotdeauna însă, aceste forme sunt învestite cu sensuri metaforice și ceea ce le caracterizează este dinamismul: ele n-au stabilitate, echilibrul în care se află este precar. De altfel, Lucaci face și un pas spre arta cinetică imaginând mai multe sisteme de mișcare, giratorii sau prin balans, destinate unor fântâni cum este cea din Constanța cu jeturi de apă programate și cu jocuri de lumini. Preocupări de organizare și utilizare plastică a ambianței are și Iulian Olariu, între grafică și proiectele lui de sculptură monumentală de tip abstract și cu rost ambiental existând o unitate stilistică indestructibilă.

Fără să realizeze compoziții ambientale propriu-zise, în sensul abstractizării imaginii, mai acționează Alexandru Breț cu preocupări de artă cinetică și Gabriela Manole-Adoc lucrări ca *Lăstunul și vântul*, *Pescărușii*, menținându-se cu figurativul puncte de contact ce justifică pe deplin denumirile operelor.

Acelaşi lucru se poate spune despre unele lucrări ale lui Vasile Gorduz, Petre Jecza, Anton Eberwein, cu construcţii aluziv antropomorfe, Rodica Ungureanu, Ionel Munteanu, ca şi despre compoziţiile spaţiale ale Anei Cordonet, care au în plus capacitatea de a folosi forţa cinetică a vântului.

Abia în structurile spaţiale riguros geometrice ale lui Napoleon Tiron avem însă de-a face cu o opţiune clară pentru arta de tip ambiental, ca o entitate plastică de sine stătătoare, fără nici o aluzie la elementele reprezentaţionale ale realului. La fel de radical în demersul său, rupând toate punţile cu sculptura tradiţională, procedează şi Ingo Glass, fie prin structurile de beton armat de tip constructivist, fie în cele realizate din plăci de metal sudate sub diverse unghiuri, fără nici o aluzie la repere din natură, dar devenite ele însele forme ale realului făcând şi mai evident adevărul rostit de Goethe, potrivit căruia „orice operă de artă, bună sau rea, oricât ar fi ea de nouă, aparţine naturii".

Rezultate excepţionale a obţinut, în sculptura în metal, Mircea Goreniuc, lucrările sale fiind omologate pe plan internaţional şi postate în oraşe din California, la Beijing, altele fiind premiate la expoziţii din Germania, Franţa, Suedia etc.

De la asemenea soluţii plastice radicale noi, până în zona de graniţă unde sculptura se întâlneşte cu arhitectura, nu mai este decât un pas. Şi acest pas este şi el făcut, printre alţii, de către Paul Bortnovschi, arhitect de profesie, dar cu realizări notabile în scenografie şi design. Circumscrisunor preocupări interdisciplinare cu bătaie atât de lungă pentru prezentul şi viitorul artei, ansamblul decorativ realizat de artist la Amara oferă o rezolvare adecvată problemelor de ambient specific cunoscutei staţiuni balneare.

Dacă prin Paul Bortnovschi sculptura începe să-şi dispute terenul cu arhitectura, prin structurile sale spaţiale mobile de tipul arte ioperaţionale, Alexandru Călinescu-Arghira de exemplu, se întâlneşte uneori cu preocupările asemănătoare ale unor pictori, aşa cum alţi sculptori de genul lui Costel Badea se vor întâlni, prin structurile lor spaţiale de tip ambiental, cu artişti decoratori (ceramişti, sticlari, feronieri) de tipul unui Constantin Bulat sau Patriciu Mateescu.

INGO GLASS, Construcţie

MARIA COCEA, Studentă

Firește că în puținele pagini consacrate în această carte sculpturii n-au putut fi surprinse decât o infimă parte din fenomenele și din direcțiile de forță ce străbat efervescent tot mai și care din domeniul artelor spațiale la noi în țară. Cu atât mai anevoioasă și mai deficitară a fost în aceste condiții trecerea în revistă a personalităților creatoare mai proeminente și caracterizarea operei lor, imposibil de făcut fără o bună doză de aproximație, de schematism și chiar de arbitrar. De osebit de regretabile sunt, în sfârșit, omisiunile care, departe de a fi în întregime involuntare, au fost, ca și în cazul picturii, al graficii și al artelor decorative, impuse autorului de natura însăși a acestei încercări de sinteză extrem de comprimate.

Un fenomen de o adâncă semnificație ce privește mai ales sculptura și care nu trebuie ignorat, întrucât el dă în bună parte măsura efervescenței creatoare din deceniile șapte și opt în domeniul cioplirii artistice a pietrei și lemnului, precum și în cel al ridicării unor construcții spațiale din metal, îl constituie „acțiunea" *tabere*. Este o acțiune pe care, în mod organizat, Uniunea Artiștilor Plastici împreună cu autoritățile locale județene au inițiat-o cu mai multe decenii în urmă și pe care timpul a validat-o pe deplin, ceea ce-i permite unui analist al fenomenului să justifice existența acestor vaste și antiere ale creației ce sunt taberele printr-o comparație flatantă cu piramidele și catedralele.

În orice caz, este neîndoielnic că numele unor entități geografice ca Măgura, Căsoaia, Arcuș, scoase din anonimat tocmai de prezența taberelor, vor rămâne ancorate puternic în istoria sculpturii românești, cum la fel de neîndoielnic este că această istorie nu va putea fi scrisă niciodată dacă nu se va ține seama de sutele de lucrări create la Măgura, Arcuș, Hobița, Căsoaia, Medgidia sau Galați de artiști ca George Apostu, Mihai Buculei, Florin Codre, Horia Flămându, Dumitru Passima, Grigore Patrichi, Mihai Mihai, Ingo Glass, Alex. Călinescu-Arghira și dintre cei menționați mai sus, precum și de alții care nu au făcut obiectul unor referiri speciale, cum sunt Tiberiu Benței foarte pregnant în tabăra de la Galați, Gheorghe Coman, un adevărat fermentîn cadrul mai multor ediții ale taberei de la Măgura, Doru Covrig, Corneliu Camarovschi, Silviu Catargiu, Sava Stoianov, Mihai Marcu, Florin Tănăsescu, Marcela Branea, Ion Tolan, Dorin Dănilă, Ioan Rusu, Virgil Mihăescu, Alexandru Bujor, Corneliu Tache, Aurel Cucu, Neculai Bândărău, Constantin Marineti, Radu Aftenie, Aurel Contraș, Mihai Stănescu, Mihai Istudor, Maria Deac.

OVIDIU MAITEC, Fluture

ION NICODIM, Cântarea omului (tapiserie)

ARTELEDECORATIVE

Caşi în alteţări, artele decorative au cunoscut în România o adevărată explozie în anii de după război. Labilitatea tot mai pronunţată a graniţei dintre arte, iar uneori ştergerea totală a acestei graniţe ca şi renunţarea la vechea prejudecată potrivit căreia artele decorative erau considerate minore, cu un rol auxiliar, au favorizat un aflux de interes şi de forţe artistice spre acest sector. Cum numai marile epoci ale istoriei artei au cunoscut. Mai mult şi decât pictura, sculptura şi grafica, ele au fost cerute de nevoia de a se umaniza spaţiul ambiental şi de a se diminua cât se poate acţiunea de alienare a omului, care caracterizează civilizaţia tehnologică actuală. Marile spaţii sociale (fabricile, parcurile, pieţele, scuarurile, foaierele, sălile de spectacole, sălile de sport, şcolile) au devenit câmpul de desfăşurare al diverselor arte decorative.

Ceea ce le-a favorizat mult dezvoltarea a fost firesc te şi progresul tehnic care a permis perfecţionarea procesului tehnological al transpunerii ideii artistice, a permis îmbogăţirea gamei de materiale, a mijloacelor de expresie, a lexicului ornamental în ansamblu.

Că în ce priveşte arta românească, tradiţia broderiilor medievale, ţesăturilor şi cusăturilor ţărăneşti, a ceramicii vechi şi a crestăturilor în lemn, a artei metalelor preţioase şi-a spus cuvântul, nu încape nici o îndoială. Bunul-gust, simţul măsurii, al ritmului, al armoniilor cromatice şi liniare care caracterizează creaţiile actuale îşi au desigur obârşia în filonul bogat al tradiţiei. Dar nu-i mai puţin adevărat că artiştii au manifestat şi o deosebită receptivitate la sugestiile venite din alte părţi, ceea ce trădează un efort de modernizare şi de aliniere cu ces-a realizat mai valoros pe plan universal.

Ceea ce a asigurat succesul multor artişti decoratori a fost şi înţelegerea specificului artei decorative, înţelegerea faptului că aceasta nu trebuie să intre în concurenţă cu pictura, sculptura, grafica, ci să respecte principiul adecvării formale la funcţia obiectului care nu trebuie să devină decât în cazuri excepţionale obiect pentru sine. S-a observat acest lucru mai cu seamă în ceramica vaselor, în poterie, în arta sticlei, a mobilierului etc., fără a se putea spune că artişti ceramişti precum Constantin Bulat, Patriciu Mateescu, Flaviu Dragomir, Costel Badea sau sticlari ca Zoe Băicoianu, Constanţa Dogeanu, Dan Băncilă-au răspuns şi vocaţiei sculpturale monumental-decorative puternic stilizate, care a

ION ŞI ARIANA NICODIM Genez şi apocalips (tapiserie)

MIMI PODEANU
Tradiţii

preluatuneorirolul sculpturii în populareaspaţiului cele-afostdestinat.

Sunt cazuri ca acelaal lui ConstantinBulat, când numai tehnicaşi materialulspecificîn careau fost zămislitelucrările le sustragpe acesteasculpturii căreiaîi aparţinde drept, sprea le circumscrieimpropriu ceramicii.Dar nu diminuându-levaloarea, ci sporindu-le-o.Pentrucă, în fond, depărtându-se de rostul utilitar al ceramiciitradiţionale,Bulat a plăsmuitformedeartăîn sine,echivalentecamesaj cu uneletablouri de Ţuculescu.

Raporturistrânsecu sculptura pecarea şi practicat-o la începutulcarierei,are şi PatriciuMateescu,care, dedicându-seceramicii, îşi gândeşteopera în lut dintr-o perspectivăambiguă,rămasătributară unei concepţiiplasticespecificemodelului sculptural.

Cu FlorianLazăr,Alexie,ceramicaromâneascăîşi a pierdecevadin monumentalismulpropriu sculpturii, accedela libertateape careşi-aluat-o aceasta faţă de elementelerealului, împrumutândstatutul de„formă spaţială"abstractă.Din îmbinările aleconstrucţiei cu modelajul, artistul angrenează potrivit unei sintaxeaparentaleatorii,formeleconcave şi convexe,golurile şi plinurile în imagini arbitrar capricioasefără nici un corespondentîn natură.Şi totuşi, integrareaor în spaţiune aparecalucrul cel mai plin defiresc:într-atâtde organicşi de armonios sunt concepute,într-atâtde firescse insinuează în mediul ambiant,modelându-l,definindu-l.

O morfologieprodigiosambiguă,pe cât de diversă şi de capricioasă,pe atât de recognoscibilăsub aspectulunitar al stilului îmbracăceramicadefacturănet modernăa lui CostelBadea.Nici eastrăinăcu totul de uneleticuri alesculpturii datorateformaţiei iniţiale a artistului, tinde totuşi săseraliezemai degrabălumii obiectelor.Obiectefărăutilitate, desigur, dar aparţinândunui universposibil, contaminatde tehnologiamodernă.De aici vagilealuzii pe care obiectelelui CostelBadea,savantelaborateriguros echilibrate,le fac la formeleindustriale,cutarelucrarechiar sugerându-nu ştiu ce arborecotit dintr-o foartesofisticatăconstrucţieinginerească.

MARIANA MACRI
Fereastră
(tapiserie)

ELENA DRĂGOI, Ciuperci (tapiserie)

FLORIN CIUBOTARU şi ŞERBAN GABREA, Din istoria teatrului (fragment)

Construcţii ambientale de o subtilă şi expresivă plasticitate, cu forme dintre cele mai insolite, îngemănând regnurile minerale şi vegetale în combinaţii baroce care frizează uneori suprarealismul a creat şi Ioana Şetran, ea făcând şi incursiuni în arta „pop", cu care mai au tangenţe Vitalie Nereuţă, Titi Simionescu şi alţii. De asemenea, pe tărâmul ceramicii ambientale au mai activat Vilhelm Fabini, Ioana Stepanov, Mihaela Ştefănescu, Tereza Panelli care structurează construcţii variabile din elemente modulare fixe.

Spre deosebire de artiştii menţionaţi care au pus în valoare virtualităţile sculpturale ale ceramicii, o seamă de ceramişti (Petre Nechita, Ion Minoiu, Lucia Teodorescu, Mafteie etc.) au apelat la arta focului pentru a traduce în viaţă proiecte decorative (panouri, mozaicuri, reliefuri).

În paralel cu operele de design în general, s-a apropiat cu rezultate remarcabile de arta faianţei şi porţelanului Sorin Papa.

În sfârşit, foarte mulţi ceramişti s-au consacrat lucrărilor de poterie, executând fie unicate, fie prototipuri pentru producţia de serie din industrie. Menţionăm dintre aceştia pe Maria Chelsoi, artistă multiplu dotată, cu o vastă activitate în varii domenii (pictură, gravură, ilustraţie de carte, arte decorative şi aplicate), influenţată de arta populară ale cărei arhetipuri le interpretează în mod creator.

Menţionăm, de asemenea, pe Lita Storck-Botez, artistă cu preocupări multiple, dar cu o vocaţie deosebită pentru panourile ceramice rafinat colorate; pe Maria Vaida care, în afară de ceramică, executa imprimeuri, tapiserie, lucrări în piele, măşti şi pictură pe sticlă, opera ei fiind marcată de stilistica artei populare, ca şi pe Vasile Ciolpan, Victor Cristea, Eduard Kudelasz, Constantin Nircă, Ion Berendea.

Artistul care a ridicat la o mare înălţime arta vaselor de ceramică a fost însă Flaviu Dragomir. Reclamându-se cu orgoliu de la tradiţia olarilor noştri, el elaborează obiecte de poterie din gresie, din porţelan sau biscuit. Dar cu câtă obstinată trudă, cu ce răbdare de artizan cizelează el formele rafinate şi pure, de o severă armonie ale vaselor sale aproape clasice în rigoarea liniei elegante, concise, austere.

O altă artă a focului care a cunoscut în ultima vreme nu numai evoluţii liniare, prin simple acumulări, dar chiar salturi şi înfloriri explozive, este sticla. Unor plasticieni cu state de serviciu mai vechi în domeniul respectiv, ca Zoe Băicoianu, Dan Parocescu şi Constanţa Dogeanu, li s-au alăturat o serie de tineri plini de fantezie şi inventivitate, cu viziuni proaspete şi cu o nouă concepţie asupra materialului pe care l-au constrâns să ia forme ce ar fi părut în trecut incompatibile cu structura sa. Dan Băncilă este unul dintre

cei mai activi, sferalui de preocupări, îmbrăţişând toate genurile – obiectecu destinaţieambientală, lucrări monumental-decorative şi prototipuri pentru industriavaselor.

Un alt pasionatplăsmuitorde forme în materialul translucidşi casantesteOvidiu Bubă. Dacăpe alte planetedin universexistăviaţă având la bazănu carbonul, ca a noastră, ci siliciul, acestartist a şi imaginat-oîn formeleorganiceprimitive ale unor muguri, larveşi insectefantastice.

Abordărioriginalecu rezultatenotabileîn acestdomeniu au înregistrat şi DionisiePopa, VladMunteanu-Râmnic, AncaMacovei, MateiNegreanu şi alţii.

Dardintre artele decorative, celmai maredinamism l-a cunoscut tapiseriacarea dobânditîn ultima vreme importanţa unei artemonumentale, eadepăşind rostul pur decorativ şi abordând teme majore, uneori de rezonanţă filosofică, ceeace a pus-ope picior de egalitatecu mozaicul, cu pictura murală şi, nu întâmplător, s-aputut vorbi de „muralismul" ei.

Revigorareaacesteiarte străvechis-a produs şi la nivelul materialelorcares-au diversificatcuprinzând tot ce ţine de sferatextilelor: de la celeanimale şi vegetaleautohtone, până la celeartificiale şi exotice. S-au diversificat, de asemeneatehnicile: ţesutulpe formă, împletitul, jocul de oltenescpăşitul pe deasupra (*haute-lisse*) persanăşi, în funcţie de ele, au apărutforme noi, de la cele „picturale", menite să îmbracepereţii, până la cele „sculpturale" careaspiră la statutul de obiecteautonome, destinatespaţiuluiambiental. Aşasunt, printre altele, „zmeiele" „aparatelede zburat", „covoarele zburătoare" şi „evenimentele" de tip „happening" imaginatede Ana Lupaş, obiectelein tehnicacombinată (textile + lemn), alelui Ion Stendl „fluturii" TeodoreiMoisescu-Stendl, celepatru elementedin sfoară de Manilla realizatede ArianaNicodim, *Brâiele pământului* şi *Brâiele cerului* de E. Haschke-Marinescu, efectelede relief obţinute de Anna Tamaş etc. Celmai adeseînsă, tapiseriaa rămas la funcţia şi specificulei de decoraţieparietală, uzând din plin de capacitateaornamentală, dar achiziţionând şi funcţii noi de transmiterea unor efluvii lirice şi chiar a unor idei, ceeace-i conferăstatutul unei mari arte.

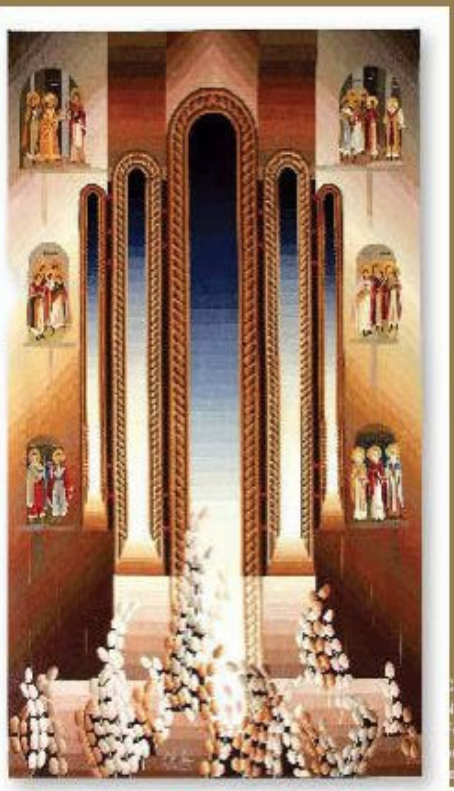
În sfârşit, un fenomensemnificativ, demonstrând interesulcrescând pentrutapiseriee steafluxul către aceastărtăal pictorilor şi graficienilorcare, atraşi de inepuizabilelepposibilităţi de expresieoferitede materialeleşi tehnicilespecificeacesteiarte, şi-auadus o contribuţiedeseamăla îmbogăţireaei cu elemente

FLORIN CIUBOTARU
Laudă omului, tapiserie

ale experienţe proprii. Pe unii dintre pictorii şi graficienii care-au înscris cu realizări remarcabile în domeniul tapiseriei i-am şi menţionat ca atare: Virgil Almăşanu, Pavel Codiţă, Ion Nicodim, Florin Ciubotaru, Şerban Gabrea, Ion Stendl, Geta Brătescu, Carmen Pătulea Drăguţ. Lista lor ar putea continua cu Margareta Sterian care a experimentat procedee şi tehnici noi, cu Gh. Iacob, Ion Bănulescu, Ion Minoiu, Gheorghe Şaru, Mariana Macri, Dimitrie Grigoraş, Nicolae Drăguşin, Nicolae Groza şi alţii. Dar ca orice artă, tapiseria îşi are profesioniştii proprii care şi-au consacrat în exclusivitate sau în cea mai mare parte disponibilităţile creatoare domeniului textil. Încă din perioada antebelică s-au afirmat pe acest tărâm Aurelia Ghiaţă şi Ana Jiquidi care au iniţiat două direcţii distincte: prima pornind de la arta populară, a doua continuând tradiţia funcţionalistă a Bauhaus.

Explozia de care am vorbit are însă loc abia în deceniul şapte, când istoria tapiseriei româneşti începe să consemneze personalităţi şi direcţii, să treacă hotarele ţării şi să obţină premii internaţionale, să se constituie într-o adevărată şcoală şi să fie marcată de opere memorabile, opere spectacol, opere monument. Nu ne vom opri asupra tuturor protagoniştilor acestei vaste mişcări. Ca totdeauna în trecut, înflorirea artei textilelor se sprijină mai cu seamă pe femei, proporţia lor în raport cu cea a bărbaţilor fiind copleşitoare. Şi, ca să susţinem afirmaţia, preluăm o enumerare sumară şi provizorie a celor care au activat în acest domeniu, făcută de Olga Bușneag într-o lucrare consacrată artelor decorative. Cei menţionaţi sunt, într-o ordine fără intenţii de ierarhizare, Ileana Balotă, Maria Ciupe, Mimi Podeanu, Graţiella Stoichiţă, Ileana Teodorini-Dan, Simona Vasiliu-Chintilă, Aspazia Burduja, Florin Ciubotaru, Geta Crăciun, Lena Constante, Pia Costescu, Teodor Dan, Ileana Dăscălescu, George Filionescu, Şerban Gabrea, Zizi Frenţiu, Valentina Ghinea-Delaport, Cella Grigoraş-Neamţu, Dimitrie Grigoraş, Viorica Iacob, Cornelia Ionescu, Ana Lupaş, Elena Haschke-Marinescu, Mariana Macri, Maria Mihalache-Blendea, Vintilă Mihăescu, Ariana Nicodim, Adrian Nicula, Teodora Moisescu-Stendl, Mariana Oloier, Lucreţia Pacea, Elena Pană, Ion Stendl, Margareta Sterian, Liana Şaru, Diana Schor, Anna Tamaş, Florica Vasilescu, Maria Văgâi, Geta Vişan, Dorothea Botez, Felicia Buligă, Şerban Drăgoescu, Maria Monica Vaida, Zoe Vida, Nicolae Zâmbroianu.

DIMITRIE GRIGORAŞ
Scenă antică

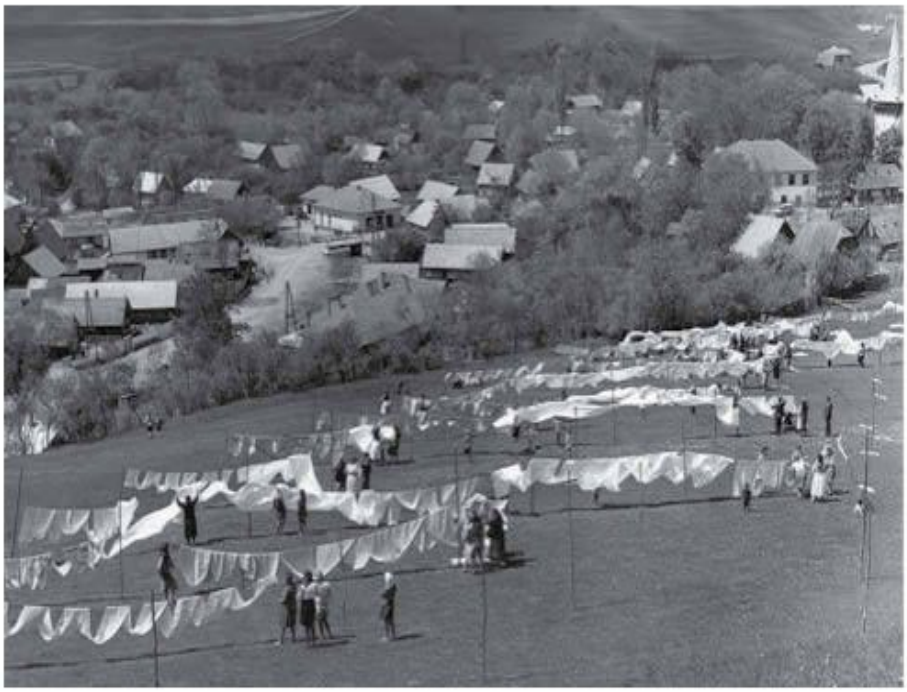


ZOEVIDA
PORUMB,
Cununa
pământului,
tapiserie

GABRIELA
CRISTU,
Ființa și
memoria,
tapiserie

CELA
NEAMȚU,
Fereastra
entru
erichon II

LUDOVIC
STENDL,
Grădina
rientală



ANA LUPAŞ, Covor zburător

Oricât de laxă ar fi astăzi noţiunea de tapiserie, în virtutea multitudinii şi varietăţii de tehnici, de tehnologii, de materiale şi destinaţii, ea nu epuizează nici pe departe domeniul artelor textile. Broderia şi imprimeurile, prin artiste ca Florica Vasilescu, Ileana Dăscălescu, Ioana Sturza, Elena Haschke-Marinescu, Eva Şorban, Margareta Dick Nircă, Maria Bodor, măştile, păpuşile, jucăriile, în general, ca să nu vorbim de costumele de teatru sau de piesele vestimentare, sunt tot atâtea domenii de afirmare a artiştilor decoratori. Şi acestora ar trebui să le adăugăm realizările din domeniul artei metalelor, din cel al mobilierului, pielăriei, întrepătrunderea cu artizanatul fiind însă aici prea strânsă ca să putem discerne totdeauna direcţii creatoare viabile.

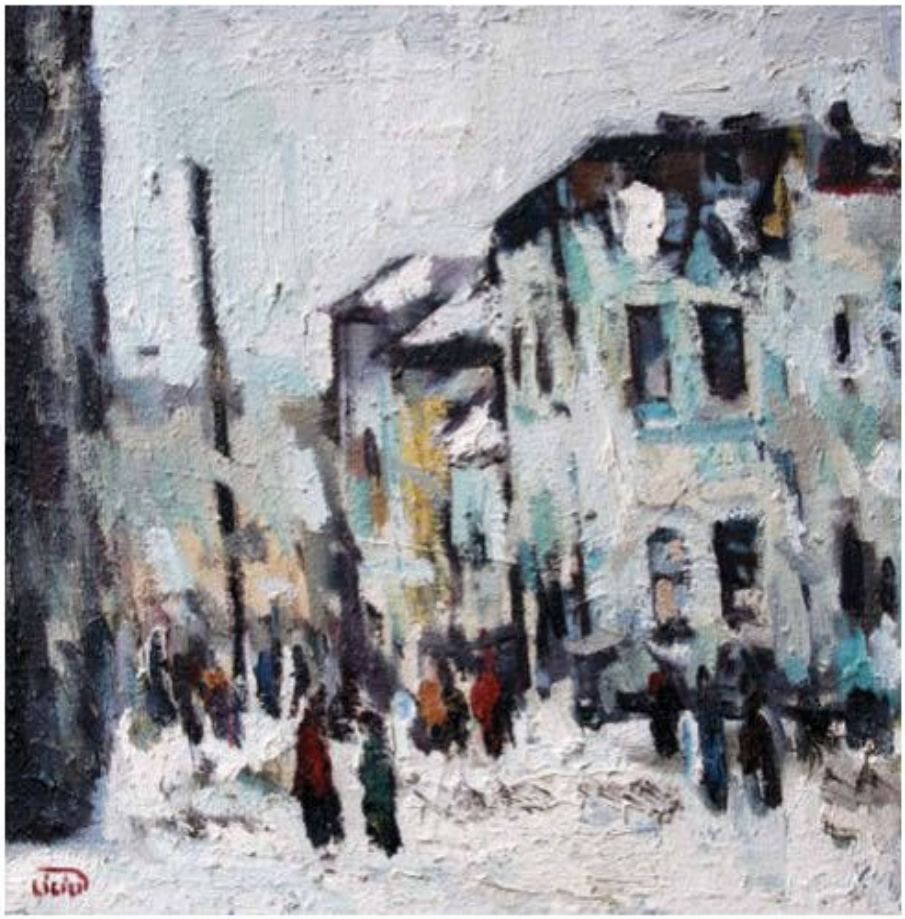
BOGDAN IORGA Rivalitate

* * *

Situaţia artei româneşti contemporane înfăţişată în acest capitol priveşte în mare doar perioada 1945–1989. A trece în revistă ceea ce a urmat pe parcursul ultimului sfert de veac, adică după cea de a doua mare răsturnare socio-politică din istoria ţării, este însă şi mai anevoios. Ne vom limita, de aceea, doar la a puncta unele aspecte, unele schimbări, unele noi direcţii.

Pentru o mai bună înţelegere a fenomenului artistic din ultimul pătrar de veac, de un real ajutor ne este cartea Magdei Cârneci *Artele plastice în România 1945–1989 cu o addendă 1990–2010*, apărută în două ediţii: 2000 şi 2013. Fundamentată pe o solidă bază teoretică ce îmbină politologia, sociologia, estetica, teoria şi istoria artei, această operă de sinteză răspunde adecvat şi convingător la toate întrebările privind destinul artei româneşti în actualitate.

Atât de bulversate pe plan social şi politic, cele două decenii şi jumătate de după 1989 n-au adus schimbări pozitive majore în domeniul creaţiei artistice. Restauraţia capitalismului, însoţită de adevărate dureri ale facerii, a însemnat pentru artele plastice



LUCIAN LICIU, Peisaj din vechiul Bucureşti

chiar un recul ce se prelungeşte până în prezent, în comparaţie cu ultimii ani ai vechiului regim. Fără subvenţiile de la comanditarul-stat de cifără achiziţii substanţiale, cu o uniune de creaţie slăbită, devenită oarecum anacronică în noile condiţii ale economiei de piaţă, la care artiştii nu s-au putut adapta uşor, ba rămaşi uneori şi fără ateliere şi fără materiale necesare activităţii specifice, plasticienii n-au mai putut crea la nivelul capacităţii maxime. Aşa cum se lamentează pe ton de ieremiadă unul dintre marii maeştri ai prezentului – Mihai Vladimir Zamfirescu – într-un interviu recent, „regretabilă este realitatea că oficialităţile actuale de acord că cele lorcanoi, existenţei noastre, valorii pe care o avem, o importanţă care se apropie de zero absolut". Iar mai departe pentru că distinsul pictor este şi profesor, de plânge pe acelaşi ton soarta tinerei generaţii de artişti. „Faţă de câţi studenţi am avut – arată el – destul de puţini mai lucrează. Foarte mulţi dintre ei au renunţat din motive mai mult sau mai puţin obiective, dar lesne de înţeles: au fost nevoiţi să abandoneze fiindcă nu au cele trebuincioase, n-au ateliere, n-au materiale..."

Cât priveşte orientarea ideologică a creaţiei, n-au avut a se produce schimbări de direcţie importante. Întrucât, spre deosebire de literatură, unde cenzura, respectiv autocenzura stăpânise mult libertatea de creaţie din vechiul regim, împingându-i pe scriitori să apeleze ce-i drept, destul de rar, în orice caz sub aşteptările la fenomenul „literaturii de sertar", artiştii plastici n-au avut a se teme de cenzură, deoarece şi-au permis să promoveze în paralel cu arta oficială agreată de autorităţi, experimentele cele mai îndrăzneţe, în stare să le sincronizeze demersul cu tot ce era nou în plan universal. Se poate constata că dintre toate sectoarele vieţii sociale, politice,

instituţionale, culturale intrate în procesul de restaurație, primul sector o a recum „restaurat" a fost cel al artelor plastice. Fiinţând alături de arta oficială, arta experimentală practicată de artişti în chiar sânul regimului dictatorial a determinat într-un fel o acţiune defazată în comparaţie cu celelalte sectoare (literatură, economie, instituţii politice şi sociale, denumire de străzi etc). Aşadar, după 1989, nu se poate vorbi despre un reviriment oarecare nici în ce priveşte ideologia şi nici sub aspectul limbajelor folosite de artiştii plastici, indiferent de generaţia căreia aceştia îi aparţin. O dovadă elocventă că este aşa, ne-o furnizează grupul BMG format din Ştefan Bertalan, Florin Mitroi şi Ioan Grigorescu, arta lor demonstrând, cu prilejul unei recente manifestări la Mogoşoaia, că nu a existat nici o „ruptură" între anii 1980 şi 1990, întrucât ei au continuat să gândească, să simtă şi să se manifeste şi „după" ca „înainte", atât formal, cât şi caideaţie, arta lor fiind expresia acelora şi carenţe din societatea consumismului de astăzi şi din ceaa pauperităţii de ieri. (Vezi cartea-eveniment *Celce se pe de pse ştie ungu*, apărută în 2009 sub îngrijirea lui E. Kessler.)

CRISTIAN BLEI, Flori

Există poate tentaţia să se creadă că, dată fiind politica ostilă faţă de culte a vechiului regim, au survenit unele elemente noi, valoroase în pictura religioasă. Dar o asemenea părere nu se susţine. Cunoscând după 1989 o vie recrudescenţă propagată cu mult sârg de mass-media şi sprijinită de stat într-o manieră ce frizează fundamentalismul, prin introducerea religiei ca materie obligatorie în învăţământul preuniversitar, ca şi prin introducerea jurământului depus cu mâna pe Biblie de către demnitari, ne-am fi aşteptat ca viaţa religioasă să influenţeze pozitiv arta sacră. Cantitativa şi făcut-o. A făcut-o chiar în exces. Miile de biserici construite pe tot cuprinsul ţării, perspectiva edificării aşa-zisei Catedrale a Mântuirii Neamului în curs de construire de notă, în adevăr, un zel neostoit de a ridica zidiri cât mai semeţe, oraşele ca şi satele patrie fiind antrenate într-un elan emulativ, având drept ţel „mântuirea". Din păcate însă, din punct de vedere al moralităţii creştine, aceasta cunoaşte o situaţie inversproporţională cu amploarea efortului financiar. Dovadă gesturile de ipocrizie ale politicienilor care, în goană după voturile enoriaşilor, mimează, căzând în ridicol şi grotesc, stări de evlavie şi căinţă. Cât priveşte arta propriu-zisă, nimic nou. Mari ansambluri de pictură murală au fost realizate şi în anii dictaturii. Artişti precum Gh. Vânătoru, Petre Achiţenie, Ion Grigore, Ghiţă Popescu, Nicolae Sava, Cristiana Călinescu-Fodor au zugrăvit în spiritul tradiţiei ortodoxe numeroase biserici fără a întâmpina opreliştidin partea autorităţilor statului laic al epocii. Şi nu numai pictura religioasă propriu-zisă, dar şi spiritul religios în straiele metaforei şi ale hiperbolei, în elevatul limbaj al transfigurării, şi-a avut interpreţi talentaţi în anii 1970–1980. I-am menţionat deja pe Paul Gherasim, pe Marin Gherasim şi pe Horia Bernea.

O schimbare s-a produs totuşi, dar, iarăşi, în plan cantitativ. Este vorba despre cantitatea exorbitantă de icoane care umplu expoziţiile şi magazinele de artă. Simple pastişe ale unor opere create în Evul Mediu, ca o banală marfă de serie, aceste icoane nu pot îndeplini în starea actuală a societăţii noastre de tranziţie, cu obscurantismul redivivus al anilor 1930, cu horoscoapele şi tot soiul de superstiţii, de magicieni şi „clarvăzători" – toate propagate pe canalele mass-media – nici rolul de artă autentică şi nici pe cel de adevărat obiect de veneraţie. Dar există,

MARIN
CÂRSTEA
Peisaj

VALENTIN
TĂNASE
Compoziție

SORIN DUMITRESCU
Maica Domnului cu Pruncul

să recunoaştem excepţii. Una o reprezintă reuşita lui Sorin Dumitrescu în a învesti icoanele pictate de el cu calităţi artistice care potenţează încărcătura lor simbolic. Sorin Dumitrescu a realizat adevărată capodoperă la Roma, unde a înzestrat biserica Sf. Ioan Casian, cunoscută sub numele de Scala Coeli, cu un maiestuos iconostas, operă majoră reprezentând tot ce s-a creat mai original în tratarea respectivei teme religioase de la Rubliov încoace. O originală compoziţie de şevalet (un tondo) cu *Cinacea de taină* ce poate sta alături de mari opere din pictura universală pe această temă a creat Vasile Pop Negreşteanu. Şi pot fi menţionaţi, printre iconari, nume de pictori ca Alexandru Mateiaş, Ion Lazăr, Mircea Caracaş, Titiana Niţu, Maria Bonef şi alţii care au tratat cu suficient har artistic icoanele realizate. În pictura religioasă monumentală, un pictor ca Mihai Chiuaru a putut realiza, la un înalt nivel artistic, un sugestiv ansamblu de frescă la mănăstirea Horaiţa. Şi exemplele pot fi multiplicate, unul excepţional fiind ansamblul zugrăvit de V. Pop-Negreşteanu în Oaşul natal.

MIHAIL BOITOR
Compoziţie

Dar dacă libertatea sporită dobândită de cultele religioase după 1989 n-a adus şi un spor de esenţă spirituală în artă, în schimb, ca o consecinţă a liberalismului (citeşte libertinajului) intervenit în morala publică, exacerbarea sexualităţii, pornografia tabloidelor, emisiunile licenţioase de la TV au avut reprobabile echivalenţe şi în arta plastică. Exemple notabile în acest sens au fost unele lucrări cu tentă pornografică expuse de Dumitru Gorzo, ca şi unele piese ce au stârnit scandal de presă în expoziţia de pictură organizată de Institutul Cultural Român peste hotare, în 2008.

În afara acestor elemente de noutate, şi anume hiperproducţia de icoane şi derapajul porno, arta românească a ultimelor două decenii şi-a urmat cursul cunoscut în epoca anterioară, mai puţin însă crearea de compoziţii subordonate tematic şi ideatic factorului politic. Şi în această privinţă au fost însă unele realizări notabile. Pamfletul politic *Elena* realizat de Marinela Morariu într-o expoziţie din Galeriile Simeza a putut stârni, pe bună dreptate, interesul vizitatorilor.

Unităţile de învăţământ artistic, în număr mai mare decât în trecut, cele vechi, de stat, adăugându-li-se unele private, au continuat să pregătească şcoli contingente de artişti. Adoptând formule de exprimare dintre cele mai diverse, lucrând atât pentru piaţa de artă, cât şi pentru satisfacerea nevoii proprii de inovaţie şi afirmare originală, pictorii şi graficienii tineri, ca şi cei în vârstă, au făcut mari eforturi pentru a depăşi atât starea materială precară cât şi confuzia ce domină în general viaţa spirituală.

Pe lângă artiştii care s-au impus ca personalităţi distincte în anii dictaturii s-au afirmat în ultimele două decenii o seamă de tineri talentaţi al căror mesaj prinde contur şi se încheagă ca un discurs coerent şi original. Nu-i vom putea menţiona pe toţi. Câteva

numevom spicuitotuşi. Lucian Liciu, de pildă, pare a îndeplini un rol exponenţial pentru generaţia tânără a momentului, tablourile lui, atât cele figurative, cât şi cele în care îmbină elemente din limbajele moderne, constituindu-se într-un stil propriu unitar şi pregnant în ciuda diversităţii modalităţilor de abordare a realităţii. Foarte productiv s-a manifestat filonul liric reprezentat de Luchian, continuat de Tonitza şi perpetuat din generaţie în generaţie prin Ciucurencu, până la elevii acestuia, unul dintre ei – Vasile Grigore – pregătind el însuşi, ca profesor, mai mulţi pictori tineri care s-au remarcat Minu Movilă este unul dintre aceştia. Un altul este Sorin Adam, dotat cu mult har şi cu multă diligenţă în exersarea unei profesiuni care-l captivează integral, el realizând în scurt timp o operă majoră bazată pe un desen expresiv şi pe un colorit intens. Care prezentativi pentru prezent mai pot fi menţionaţi, fără a închipui vreo ierarhie a valorilor, pictori ca Dan Perjovschi, Alexandru Rădvan, Dumitru Gorzo, Sorin Petruşel, Alexandru Afrăsinei, Suzana Dan, Nada Camelia Panait, Mirela Trăistaru, Mihaela Chiţac, Cristian şi Alin Blei, Ioana Bătrânu, Constantin Tofan, Năstase Forţu, Bogdan Iorga, Ion Laurenţiu Achiţenie, Ioan Oraţie, Vasile Pop, Florin Bârză.

Un fenomen interesant necunoscut decât în mod excepţional în perioada interbelică şi răspândit în anii regimului socialist pentru ca să ajungă la apogeu în ultima vreme, este caracterul „dinastic" ce se manifestă în afirmarea unor familii de artişti. Numai în Bucureşti, din câte ne vin în minte, putem enumera peste zece cupluri de artişti ale căror odrasle au îmbrăţişat profesia părinţilor, reprezentanţii tinerei generaţii ridicându-se, iar uneori depăşind nivelul de competenţă la care se ridică artiştii consacraţi. Îi putem menţiona astfel într-o ordine aleatorie pe soţii Constantin şi Maria Blendea cu fiica lor Adriana, pe Traian şi Angela Brădean cu fiul lor Liviu, pe Eugen şi Mihaela Crăciun cu fiul lor Daniel, pe Ion şi Lucia Grigorecu fiica lor Celina, pe Sorin şi Ruxandra Ilfoveanu cu fiul lor sculptor Adrian, pe Iacob şi Rodica Lazăr cu fiul lor Ion, pe Viorel şi Olga Mărginean cu fiul lor Alexandru, pe Costin şi Cela Neamţu cu fiul lor Lisandru, pe Ion şi Lucreţia Pacea cu fiul lor Bogdan şi Constantin, pe Ştefan şi Maria Pelmuş cu fiii lor. De asemenea, tendinţe „dinastice" se constată la Nicolae Blei cu

VASILE POP-NEGREŞTEANU, Cina cea de taină

fiii săi, Cristian şi Alin, şi la Constantin Niţescu cu trei dintre copiii săi: Mihaela, Traian şi Bogdan. Şi fenomenul exemplificat pentru Bucureşti nu este străin nici de alte oraşe din ţară.

Scăzând dramatic rolul instituţionalizat al uniunilor de creaţie, diferinţa dintre pictorii profesioniştii şi cei amatori s-a efasat simţitor. Mişcarea de amatori a luat chiar un oarecare avânt în ultimele decenii. După exemplele ilustre ale unor Ţuculescu şi Doru Bucur, s-au afirmat cu succes unii militari, medici, profesori, arhitecţi şi simpli funcţionari. Voi menţiona pentru calităţi prin care se detaşează de grup numai trei nume: arhitecta Maria Sumănaru Pavelescu, ajunsă la un înalt grad de profesionalism, generalul Petru Moţiu, tot mai interesant de la o expoziţie la alta, şi tânărul inginer Mihai Săndulescu a cărui expoziţie de debut ne-a surprins printr-o reală maturitate de gândire şi de simţire a actului de creaţie, ca şi prin autoritatea cu care stăpâneşte mijloacele de expresie.

Prin momente mai dificile decât pictura a trecut în ultima vreme sculptura. Întrucât aceasta necesita fonduri mari şi statul nu a investit în domeniu, sculptorii s-au limitat în bună parte la genul sculpturii de vitrină. În ordinea excepţiilor pot fi menţionate ca realizări recente doar câteva lucrări de for

SORINADAM, Bretone

public, patru dintre ele – un monumental lui Iuliu Maniu (autor, Mircea Spătaru), un bust al lui Corneliu Coposu (autor, Mihai Buculei), o compoziţie suprarealistă (autor, Ion Nicodim) şi un monument comemorativ (autor, Alexandru Ghilduş) – fiind plasate toate într-un perimetru strâmt din proximitatea bisericii Cretzulescu din Bucureşti. Şi să mai menţionăm în acelaşi perimetru statuia ecvestră a lui Carol I, ridicată pe locul celei distruse care aparţinuse lui Mestrović. De asemenea, o menţiune merită şi ansamblul sculptural având ca temă Personajele lui Caragiale *Căruţa cu paiaţe* din faţa Teatrului Naţional din Bucureşti (autor Ioan Bolborea).

O diminuare drastică a rolului major pe care l-a avut în vechiul regim a cunoscut şi tapiseria, iar cât priveşte activitatea graficienilor, ea a fost acaparată în mare măsură de domeniul reclamei comerciale, în special cea pe calculator, mediată de televiziune şi de reviste.

Nu vom încheia înainte de a pune în evidenţă un aspect important privind arta românească postbelică. Îi avem în vedere pe artiştii români care au activat în această perioadă în afara ţării. Înainte de războiu, dacă nu îi luăm în consideraţie pe basarabeni, numai Brâncuşi şi alte câteva nume de mică rezonanţă activau în străinătate. Odată, însă, cu instaurarea reptată în ţară a regimului totalitar de sorginte comunistă, numărul artiştilor români stabiliţi în Occident a devenit impunător. Ponderea lor în cultura românească a lăturilor de scriitori, de muzicieni, de arhitecţi, i-a oferit temeiuri lui Ionel Janu şi grupului său de colaboratori să publice o mică enciclopedie (*Les artists roumains en Occident* 1986) înglobând peste 170 de nume, profesorul Janu apreciind că numărul real al celor formaţi în România şi rezidenţi la acea dată în peste douăzeci de ţări depăşeşte de două ori mii.

Bine înţeleşi aceşti înstrăinaţi n-au urmat în acţiunea lor acelaşi parcurs. Unii, asemenea lui Emil Cioran, surprinşi de războiu ca bursieri în străinătate pur şi simplu n-au mai revenit în ţară (Eugen Drăguţescu, Horia Damian), iar alţii, puţini, au plecat încă din primii ani postbelici (Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, Eustaţiu Stoenescu, Dimitrie Berea). Un val mai consistent de „transfugi" îl reprezintă cei plecaţi în anii 1960 (Ion Vlad, D. Demu, Jules Perahim, Ion Mirea, G. Tomaziu, Victor Roman, Paul Neagu). Tot

IOAN BOLBOREA, *Căruţa cu paiaţe*

acum au început să se expatrieze masiv artişti de etnie germană şi evreiască. Majoritatea celor care au renunţat la paşaportul românesc stabilindu-se în Occident au făcut-o însă în deceniile şapte şi opt, exodul prelungindu-se şi după evenimentele din 1989. Aceasta este perioada când au emigrat artişti de vază ca George Apostu, Peter Jacobi, P. Hârtopeanu, Nicolae Georgescu, Şerban Epure, Ingo Glass, Fr. Bömches, Ilie Berindei, Bartok Francisc, Semproniu Iclozan, Emil Ciocoiu, H. Mavrodin, Eugen Mihăescu, unii, precum ultimii doi, revenind după 1989 în patrie. În ultima vreme, un tânăr pictor, Adrian Ghenie, se bucură de un succes excepţional la licitaţii în Londra, unde cotaşa ating sume impresionante.

După o atât de succintă enumerare a principalelor aspecte care caracterizează evoluţia artelor plastice din România ultimelor decenii, nu ne rămâne decât să încheiem prezentul volum cu speranţa că arta românească va parcurge şi în viitor momente de împlinire demne de realizările strălucite din trecut.

ALEXANDRU GHILDUŞ Monumentul Revoluţiei Române

NOTE

1. Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică în România*, Editura Meridiane, 1974, p. 10
2. Ion Miclea, Radu Florescu, *Strămoşii românilor*. Preistoria Daciei, Editura Meridiane, 1980, p. 15
3. Marin Cârciumaru, „O peşteră cu pictură rupestră paleolitică descoperită pe valea Someşului", în *Studii şi cercetări de istoria artei (SCIA)*, 1981, pp. 123–125
4. Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, p. 353
5. D. Tudor, *Romula*, 1968, pp. 27–29
6. O descriere amănunţită şi o exegeză completă asupra monumentului, vezi la Radu Florescu, *Adamclisi*, Editura Meridiane, 1973.
7. Aceste mozaicuri, descoperite întâmplător în 1823, nu mai există astăzi, fiind distruse în 1830. Vezi C. Daicoviciu şi H. Daicoviciu, *Ulpia Traiana*, Editura Meridiane, 1962, p. 37.
8. Emil Condurachi, *Histria*, Editura Meridiane, 1968, p. 25
9. Radu Florescu, *Dicţionar enciclopedic de artă veche a României*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980, p. 274
10. *Idem*, în *Tezaur etransilvane*, Editura Meridiane, 1979, p. 4. Pentru descrierea pieselor şi consideraţii stilistice şi istorice legate de acest tezaur, vezi lucrarea cea mai completă privind arta epocii de trecere de la Antichitate la Evul Mediu a lui Răzvan Theodorescu, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos (400–1400)*, Editura Meridiane, 1976.
11. Radu Florescu, *Tezaur etransilvane*..., şi Răzvan Theodorescu, *Un mileniu*...
12. Virgil Vătăşianu, „Arta în Transilvania în secolele XI–XIII", capitol din *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 213
13. Vasile Drăguţ, *Arta românească*, vol. I, Editura Meridiane, 1982, p. 125
14. *Ibidem*, p. 126
15. Maria Ana Musicescu, *Broderia medievală românească*, Editura Meridiane, 1969, p. 8
16. Cf. Ştefan Ştefănescu, *Ţara Românească de la Basarab I „Întemeietorul" până la Mihai Viteazul*, Editura Academiei, 1970, p. 56
17. Nicolae Iorga, *La vie monastique chez les Roumains*, Bucureşti, 1931, p. 4. Cf. Olga Cicanci, „Concepţia lui N. Iorga despre *Byzance après Byzance*", în vol. *Nicolae Iorga, istoric al Bizanţului*, Editura Academiei, 1971, p. 22
18. Nicolae Iorga, „Două concepţii istorice", conferinţă ţinută în 1911 (cf. Olga Cicanci, *art. cit., op. cit.*, p. 219)
19. Vasile Drăguţ, *op. cit.*, p. 136
20. Despre cetăţile dintre Prut şi Nistru, date şi consideraţii interesante la Pavel Bălan şi Vlad Druc, *Poliptic moldav*, Chişinău, 1985, pp. 8–9
21. Vasile Drăguţ, *Arta gotică în România*, p. 113
22. *Ibidem*, p. 110
23. Virgil Vătăşianu, *op. cit.*, pp. 608–609
24. Vasile Drăguţ, *op. cit.*, p. 141. Despre acelaşi portal, Cristian Moisescu crede că ar proveni de la primul lăcaş catolic târgovişte an, adică de la cel clădit de Mircea, cu hramul Sf. Maria. Vezi Cristian Moisescu, *Târgovişte, Monumente istorice şi de artă*, Editura Meridiane, 1979, p. 96.
25. Consideraţii privind circulaţia motivelor gotice şi impactul lor asupra arhitecturii moldoveneşti, vezi la Mira Voitec-Dordea, *Reflexe gotice în arhitectura Moldovei*, Editura Meridiane, 1976.
26. Cf. Cristian Moisescu, Maria Ana Musicescu, Adriana Şirli, *Putna*, Editura Meridiane, 1982, nota 1, p. 59
27. *Ibidem*, pp. 6–7
28. Tabelul cronologic al bisericilor şi mănăstirilor înălţate de Ştefan cel Mare în anii 1487–1504, publicat de Corina Nicolescu în „Arta în epoca lui Ştefan cel Mare", în volumul colectiv *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare*, Editura Academiei, 1964, pp. 315–316, este următorul:
   - *Biserica curţilor din Milişăuţi* (Bodeuţi), 8 iunie–13 septembrie 1487;

- *Mănăstirea Pătrăuţi*, 13 iunie 1487;
- *Mănăstirea Sântilie de lângă Suceava*, 1 mai–15 octombrie 1488;
- *Mănăstirea Voroneţ*, 26 mai–14 septembrie 1488;
- *Biserica Sf. Ioan a curţii domneşti din Vaslui*, 27 aprilie–20 septembrie 1490;
- *Biserica curţii domneşti din Bacău*, 1490–1 ianuarie 1491;
- *Biserica curţii domneşti din Iaşi*, 1 iunie 1491–10 august 1492;
- *Biserica curţii domneşti din Hârlău*, 30 mai 1492–28 octombrie 1492;
- *Biserica din Borzeşti*, 9 iulie 1493–12 octombrie 1494;
- *Biserica domnească din Dorohoi*, terminată la 18 octombrie 1495;
- *Biserica curţii domneşti din Huşi*, terminată la 30 noiembrie 1495;
- *Biserica Sf. Nicolae domnesc din Popăuţi-Botoşani*, terminată la 30 septembrie 1493;
- *Biserica Sf. Arhangheli din Războieni*, terminată la 8 noiembrie 1496;
- *Mănăstirea Tazlău*, 4 iulie 1496–8 noiembrie 1497;
- *Biserica mănăstirii Neamţ*, terminată la 14 noiembrie 1497;
- *Paraclisul Sf. Ioan cel Nou de la mănăstirea Bistriţa*, terminat la 13 septembrie 1498;
- *Biserica curţii domneşti de la Piatra*, 15 iulie 1497–11 noiembrie 1498;
- *Biserica din Volovăţ*, în 1500–1502;
- *Mănăstirea Dobrovăţ*, 17 aprilie 1503–mai 1504;
- *Biserica din Reuseni*, terminată la 18 septembrie 1504.

Mai sunt atribuite lui Ştefan cel Mare:
- *Biserica domnească din Cotnari;*
- *Biserica din Scânteia* (lângă Vaslui);
- *Biserica din Ştefăneşti;*
- *Biserica Sf. Paraschiva din Râmnicu Sărat;*
- *Biserica mănăstirii de la Vad* (pe Someş);
- *Biserica din Feleac;*
- *Biserica din Floreşti;*
- *Biserica Sf. Dumitru din Suceava;*
- *Biserica din Tg. Frumos;*
- *Biserica din Suceava*, în apropierea pârâiaşului Şipot.

29. Gavril Uric era fiul unui pisar care se călugărise sub numele de Paisie şi copiase şi el manuscrise la mănăstirea Neamţ.
30. Maria Ana Musicescu, care a examinat acest manuscris în 1958, afirmă că el conţinea miniaturi, dar că ele au fost tăiate cu foarfeca (cf. M. Berza, *op. cit.*, notă, p. 604).
31. Sorin Ulea, „Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălineşti", în *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare*, Editura Academiei, 1964, pp. 444–445
32. *Documente privind istoria României*, A, XIV–XV, vol. I, pp. 35–36
33. Corina Nicolescu, „Arta în timpul lui Ştefan cel Mare", în *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare*, pp. 294–297
34. I.D. Ştefănescu, „Le roman de Varlaam et Ioasaph ilustré en peinture", în *Byzantion*, 1932, pp. 347–369; *Idem*, „*Monastère de Neamţu. L'église de l'Ascension*", Bucureşti, 1946, pp. 25–30
35. Vasile Drăguţ, *Arta românească*, Editura Meridiane, 1982, p. 181
36. Pavel Bălan şi Vlad Druc, *Poliptic moldav*, Chişinău, 1985, p. 11
37. Cercetătorul I.D. Ştefănescu, în *L' évolution de la peinture réligieuse en Bucovineet en Moldavie*, Paris, 1928, şi cercetătorul francez Paul Henry, în *Les églises de Moldavie du Nord*, Paris, 1930, au datat pictura bisericilor de la Pătrăuţi, Sf. Ilie şi Popăuţi în secolul al XVI-lea, punct de vedere infirmat în urma unor cercetări ulterioare datorate în special lui Sorin Ulea. De asemenea, consideră că pictura de la Sf. Ilie aparţine secolului al XVI-lea şi Virgil Vătăşianu care, asemenea celorlalţi autori citaţi, crede că pictura de la Popăuţi a fost alterată mult de repictările ulterioare, teză infirmată şi ea de Sorin Ulea.
38. Maria Ana Musicescu, *Voroneţ*, Editura Meridiane, 1969, p. 10
39. Vezi Sorin Ulea, *art. cit., op. cit.*, p. 430
40. *Ibidem*
41. Pornind de la semnificaţia de ordin politic pe care o are ilustrarea temei, aceea de aderare la ortodoxism într-o vreme când turcii suprimau independenţa popoarelor din Balcani, Corina Popa, autoare a unei monografii a bisericii de la Bălineşti apărute în 1981, se îndoieşte că tratarea temei cu sinoadele ecumenice ar putea fi iniţiativa unui boier cum era ctitorul de la Bălineşti. De aceea, autoarea crede că sinoadele ecumenice au fost zugrăvite mai întâi într-o ctitorie domnească, anume la Popăuţi. Implicit, ea pune însă astfel sub semnul întrebării şi ordinea în care au fost pictate, după opinia lui Sorin Ulea, cele două biserici.
42. A. Grabar, „Les croisades de l'Europe Orientale dans l'art", în *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, pp. 19–27

43. Vasile Drăguţ, *op. cit.*, p. 188
44. Confuzia în ce priveşte apartenenţa unui ansamblu pictural la una dintre cele trei şcoli – cretană, macedoneană, constantinopolitană – are la origine o teorie a bizantinologului francez Gabriel Millet. Acesta a arondat în mod arbitrar cele mai diverse monumente de pictură de pe foarte întinse zone geografice celor trei şcoli, fapt combătut cu energie şi pe bună dreptate de Viktor Lazarev. Printre altele, aşa cum a arătat Lazarev (*Istoria picturii bizantine, trad. rom.*, Editura Meridiane, 1980, vol. III, p. 11), Millet a luat în mod greşit drept criteriu caracterul pictural sau grafic al operelor, atribuindu-le pe cele dintâi şcolii macedonene şi pe cele de caracter grafic şcolii cretane, când, de fapt (arată Lazarev), „deosebirea dintre aceste două stiluri fundamentale trebuie explicată nu prin diversitatea şcolilor, ci prin diferitele faze de evoluţie", întrucât, în vreme ce în prima jumătate a secolului al XIV-lea predomină principiile picturale, spre sfârşitul secolului triumfă definitiv, indiferent de şcoală, principiul grafic, prin care trec atât pictura paleologă metropolitană, cât şi diversele şcoli provinciale. Teoria destul de rigidă şi simplistă a lui Millet a fost preluată însă şi de alţi cercetători (Ch. Diehl, Bréhier, Talbot Rice ş.a.), iar primul dintre aceştia, în lucrarea *Les églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, aplicând-o la pictura moldovenească, a ajuns nu o dată la păreri eronate pe care le-au împărtăşit şi unii cercetători români, cum ar fi I.D. Ştefănescu, printre alţii. Este meritul lui Sorin Ulea, şi nu numai al lui, de a fi combătut cu consecvenţă asemenea teorii care pun pictura moldovenească în relaţie de subordonare faţă de şcolile cretană şi macedoneană, negându-i astfel originalitatea.
45. Cf. S. Ulea, *op. cit.*, p. 451
46. Vezi *Istoria artelor plastice în România*, Editura Meridiane, 1968, p. 170.
47. Vasile Drăguţ, *Pictura murală din Transilvania*, Editura Meridiane, 1970, p. 39
48. Vezi Virgil Vătăşianu, „Arta în Transilvania din secolul al XIV-lea până la mijlocul secolului al XV-lea", în *Istoria artelor plastice în România*, Editura Meridiane, 1968, p. 218.
49. Viktor Lazarev, *Originile Renaşterii italiene, Quattrocento timpuriu*, Editura Meridiane, 1985, p. 307. Este drept, asemenea „portrete", pe care Vasari le considera „ritratti dal naturale", sunt socotite de Viktor Lazarev ca neautentice. Artiştii recurgeau la ele – ne asigură savantul rus – pentru înviorarea naraţiunii, pentru a-i conferi acesteia mai multă veridicitate, deşi portretele de genul acestora rămâneau adesea incognito şi numai tradiţia orală le identifica uneori cu „personaje reale" (V. Lazarev, *op. cit.*, p. 307).
50. Virgil Vătăşianu, *op. cit.*, p. 219
51. *Ibidem*, p. 422
52. *Ibidem*, p. 221. Vasile Drăguţ dă drept dată a execuţiei anul 1428 şi drept beneficiar, mănăstirea slovacă Svati Benadik din Hronsky (*Arta românească*, Editura Meridiane, 1982, p. 194).
53. Victor Simion, *Imagine şi legendă*, Editura Meridiane, 1983, p. 129
54. Vasile Drăguţ, *op. cit.*, p. 178
55. Virgil Vătăşianu, *op. cit.*, p. 419
56. *Ibidem*
57. Mihai Berza, „Stema Moldovei în timpul lui Ştefan cel Mare", în *SCIA* 1–2/1955, pp. 72–76; vezi şi Marin Matei Popescu, *Sculptura medievală în piatră*, Editura Meridiane, p. 38.
58. Pavel Chihaia, „Steme şi simboluri la mănăstirea Argeşului", în *De la „Negru Vodă" la Neagoe Basarab. Interferenţe literar-artistice în cultura românească a evului de mijloc*, Editura Academiei, 1976, pp. 187–190.
59. Marin Matei Popescu, *op. cit.*, p. 40
60. Adus de la Staraia Ladoga la Muzeul Ermitaj din Leningrad înainte de Primul Război Mondial, acest epitrahil s-a pierdut între timp, fiind cunoscut astăzi doar din fotografii (cf. Maria Ana Musicescu, *Broderia medievală românească*, Editura Meridiane, 1969, p. 29) (Catalog).
61. G. Millet, *Broderies réligieuses de style byzantin...*, Paris, 1936, pp. 7–13 (cf. Maria Ana Musicescu, „Broderia ", în *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 195)
62. Luat ca pradă, împreună cu alte obiecte de artă somptuară, de către polonii lui Ioan Sobieschi, în 1686, acest epitaf s-a aflat, până la al Doilea Război Mondial, la muzeul din Lvov, de unde a dispărut, putând fi cunoscut astăzi din copii fotografice (cf. Maria Ana Musicescu, *op. cit.*, p. 30) (Catalog).
63. N. Iorga o considera descendentă a Comnenilor din Trapezunt (vezi N. Iorga, *Istoria românilor în chipuri şi icoane*, Craiova, 1921, p. 38) (cf. Al. Elian, „Moldova şi Bizanţul în secolul al XV-lea", în vol. *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare*, Editura Academiei, 1964, p. 162).
64. Inscripţie în traducerea lui I.D. Ştefănescu, „Broderiile din a doua jumătate a secolului al XV-lea", în *Cultura moldovenească*., p. 505

65. Cf. Corina Nicolescu, *Arta metalelor preţioase în România* Editura Meridiane, Bucureşti, 1973, p. 32
66. *Ibidem*, p. 33
67. Vasile Drăguţ, *Arta românească*.., p. 210
68. Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 54, precum şi *Icoane vechi româneşti*, ed. a 2-a, Editura Meridiane, 1973, p. 13
69. În afară de ferecătura de argint, racla Sf. Ioan cel Nou a fost decorată şi cu douăsprezece scene pictate pe lemn. Numai două se păstrează însă, dintre care cea de la Muzeul Naţional de Artă, înfăţişându-l pe sfânt la judecată în faţa eparhului cetăţii, prezintă învederate analogii cu ferecătura discutată.
70. Concluziile cercetărilor privind începuturile Evului Mediu au fost sintetizate de Răzvan Theodorescu în lucrările *Bizanţ, Balcani, Occidentla începuturile culturii medievale româneşti (secolele X–XIV)* Bucureşti, Editura Academiei, 1974, şi *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, Editura Meridiane, 1976.
71. În lucrarea *Arta românească, Preistorie, Antichitate, Ev Mediu, Renaştere, Baroc*, Editura Meridiane, 1982, Vasile Drăguţ adopta ca element de periodizare formularea „arta românească între medieval şi modern". Noi înşine, tot în 1982, într-o scurtă prezentare a picturii româneşti, apărută în limbi străine, am adoptat expresia „între medieval şi modern" pentru a desemna începutul perioadei de tranziţie, plasând, ce-i drept, acest început cu o jumătate de secol mai târziu, adică la 1600.
72. Răzvan Theodorescu, *Civilizaţia românilor între medieval şi modern*, vol. I, pp. 12–13
73. *Ibidem*, p. 13
74. *Ibidem*, p. 18
75. *Idem*, „Câţiva 'oameni noi' ctitori medievali", în *Itinerarii medievale* Editura Meridiane, 1979, p. 43
76. *Idem, Civilizaţia românilor...*, pp. 40–41 (note). Vezi şi A. Pippidi, *Tradiţia politică bizantină în Ţările Române în secolele XVI–XVII* Editura Academiei, Bucureşti, 1983, p. 252.
77. Vasile Drăguţ, *Arta românească* p. 216
78. Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*. Bucureşti, 1981, p. 312
79. Vasile Drăguţ, *op. cit.*, p. 222
80. *Ibidem*, p. 223
81. Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 313
82. Vasile Drăguţ, *op. cit.*, p. 223
83. Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 313
84. Paul Cernovodeanu, „Călătoria lui Pierre Lescalopier în Ţara Românească şi Transilvania la 1574", în *Studii şi materiale de istorie medie*, IV, pp. 441–442 (cf. Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 307)
85. *Călători străini despre Ţările Române*, III, p. 12
86. *Ibidem*
87. *Ibidem*, pp. 214 şi 215
88. *Ibidem*, p. 322 (cf. Cristian Moisescu, *Târgovişte. Monumente istorice şi de artă*, Editura Meridiane, 1979, p. 66)
89. Cristian Moisescu, *op. cit.*, p. 47
90. *Ibidem*
91. Corina Nicolescu, *Case, conace şi palate vechi româneşti*, Editura Meridiane, 1979, p. 70
92. *Călători străini...*, III, p. 182 (cf. Corina Nicolescu, *op. cit.*, p. 71)
93. Virgil Vătăşianu, *op. cit.*, p. 410
94. *Ibidem*, p. 407
95. Ştefan Ştefănescu, *op. cit.*, p. 81–82
96. Răzvan Theodorescu, „Câţiva 'oameni noi' ctitori medievali", în *Itinerarii medievale*, Editura Meridiane, 1979, p. 45
97. *Ibidem*, p. 44.
98. M.A. Musicescu, „Etapes du langage pictural aux XVI–XVII siècles. Réflexions sur la relation entre la forme artistique et l'oeuvre témoin"*, în *RRESEE* 2, 1972, p. 176, p. 180. Cf. Răzvan Theodorescu, *op. cit.*, p. 45
99. O încercare de reconstituire a mănăstirii Argeşului pe baza izvoarelor scrise şi a unor gravuri de epocă îi aparţine lui Pavel Chihaia, care ajunge la concluzia că mănăstirea „însuma în incinta ei încăperi şi paraclise voievodale, iar în afara incintei un loc de popas pentru călători, iar mai târziu o bolniţă cu biserică şi cu seminar" (vezi Pavel Chihaia, *Din cetăţile de scaun ale Ţării Româneşti*, Editura Meridiane, 1974, pp. 105–130).
100. Emil Lăzărescu, „Arta în Ţara Românească de la mijlocul secolului al XV-lea până la sfârşitul secolului al XVI-lea – Arhitectura" , în *Istoria artelor plastice în România* vol. I, 1968, p. 244
101. Vasile Drăguţ, *op. cit.*, p. 238
102. *Ibidem*, p. 240
103. Ion Solcan, *Petru Rareş* (în colaborare), Editura Academiei, 1978, p. 292
104. Ştefan Ştefănescu, „Cuvânt înainte" la volumul *Petru Rareş*, 1978, p. 9
105. Leon Şimanschi, „Prefaţă" la volumul *Petru Rareş*, 1978, p. 14
106. Vezi Răzvan Theodorescu, *op. cit.*, pp. 43–45
107. *Ibidem*, p. 45
108. Răzvan Theodorescu, *Civilizaţia românilor...*, vol. I, p. 18
109. *Ibidem*, p. 23

110. Ion Miclea şi Radu Florescu, *Probota*, Editura Meridiane, 1978, p. 13
111. Răzvan Theodorescu, *op. cit.*, p. 24
112. *Ibidem*
113. Sorin Ulea, capitolul consacrat picturii în *Istoria artelor plastice din România* p. 360
114. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a 2-a, revăzută şi adăugită, Editura Minerva, 1982, p. 14
115. Sorin Ulea, „La peinture extérieure moldave: où, quand et comment est-elle apparue", în *Revue roumaine d'histoire*, 4 octombrie–decembrie, pp. 285–311. Acest articol reprezintă textul amplificat al unei comunicări făcute la 23 mai 1984 la Institutul de Istoria Artei din Bucureşti. Peste un an, la 11 iunie 1985, Sorin Ulea ţinea o altă comunicare, la Institutul de Istorie Nicolae Iorga, al cărei text modificat apărea sub titlul „O surprinzătoare personalitate a Evului Mediu românesc: cronicarul Macarie", în *SCIA* tom 32. Seria Artă Plastică/1985. De astă dată, autorul releva cu argumente fundamentate, dezvoltând afirmaţii făcute anterior, rolul lui Macarie în conceperea programului iconografic al picturii moldoveneşti din veacul al XVI-lea.
116. Cf. Sorin Ulea, „Originea şi semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti", în *SCIA* 1/1963, p. 58
117. *Ibidem*, p. 59
118. *Ibidem*
119. *Ibidem*, p. 62. De asemenea, V. Vătăşianu, mai târziu, a intuit şi el sau şi-a însuşit punctul de vedere conform căruia programul picturilor exterioare reflectă actualităţile social-politice (vezi V. Vătăşianu, *Pictura murală din nordul Moldovei*, Editura Meridiane, 1974, p. 19).
120. În articolul citat, ca şi în altele, unele în manuscris, Sorin Ulea a elucidat o seamă de probleme: de datare, de identificare şi, bineînţeles, de interpretare a picturii medievale din Moldova, ipotezele avansate de el, ca şi concluziile trase, fiind însuşite de majoritatea cercetătorilor. În ce ne priveşte, ne-am însuşit întru totul opiniile sale şi, în încercarea de faţă, ne străduim să le expunem pe unele dintre ele succint, incomplet, dar, pe cât se poate, corect.
121. Virgil Vătăşianu, *op. cit.*, p. 20
122. I.D. Ştefănescu (vezi *L'évolution de la peinture réligieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, p. 109) şi Paul Henry (*Bisericile Moldovei de Nord*, Paris, 1930, p. 226) consideră că zugravii au confundat tema atacului nereuşit al perşilor cu cel victorios, din 1453, al turcilor; lucru imposibil, de vreme ce din imagine rezultă că asediatorii sunt înfrânţi.
123. A. Grabar şi O. Tafrali cred că zugravii au comis un anacronism pur şi simplu, adică o inadvertenţă.
124. Sorin Ulea, *art. cit.*, p. 72
125. *Ibidem*, p. 79
126. Vasile Drăguţ, *op. cit.*, p. 30
127. Sorin Ulea, *art.cit.*, p. 89
128. Vasile Drăguţ, *Dragoş Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, Editura Meridiane, 1969, pp. 27–29
129. Sorin Ulea, *Istoria artelor plastice din România* vol. I (în colaborare), capitolul despre pictură, Editura Meridiane, 1968, p. 378
130. Nicolae Costin, *Letopiseţul Ţării Moldoveide la zidirea lumii până la 1691 şi de la 1709 la 1711*, Iaşi, 1976, p. 201
131. *Călători străini despre Ţările Române* II, Bucureşti, 1970, p. 266
132. Vasile Drăguţ, *Arta românească*.., p. 296
133. Y. Strzygowski, „Kunstschatze in des Bukowina", în *Die Zeit*, august 1913.
134. Paul Henry, *op. cit.*, p. 286
135. A. Grabar, *Roumanie– eglises peintes de Moldavie*, New York, ediţie UNESCO,1962, p. 5
136. Cf. Carmen Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Ţara Românească în veacul al XVI-lea*, Editura Meridiane, 1978, p. 9
137. Din pisania transcrisă de C.L. Dumitrescu (*op. cit.*, p. 95) după L. Reissenberger (*L'église de monastere episcopale de Kurtea d' Arges en Valachie* Viena, 1867, p. 42), care a transcris-o, la rândul lui, înainte de restaurarea monumentului.
138. C.L. Dumitrescu, *op. cit.*, p. 81
139. *Ibidem*, pp. 64–66
140. *Documente Hurmuzaki*, XII, p. 602. Vezi şi Vasile Drăguţ, „Mihai Viteazul protector al artelor", în *Secolul 20*, 1975, p. 9.
141. *Ibidem*, p. 300
142. *Ibidem*, p. 304
143. Cf. Al. Elian, „Moldova şi Bizanţul în secolul al XV-lea", în *Cultura în timpul lui Ştefan cel Mare*, p. 165.
144. *Ibidem*, pp. 121–123. I.D. Ştefănescu crede a şti că o a treia icoană provenită în aceeaşi vreme de la Bizanţ s-ar afla la Agapia, ştire primită cu rezerve de cercetători (vezi Al. Elian, *art. cit., op. cit.*, p. 167).
145. *Ibidem*, p. 164
146. Corina Nicolescu, *Icoane vechi româneşti*, Editura Meridiane, 1971, p. 14
147. Nicolae Iorga, *Miniaturile româneşti*, Bucureşti, 1933, p. 3

148. Vezi *Istoria literaturii române*, I, Editura Academiei, 1970, p. 246
149. Virgil Vătăşianu, *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 419
150. Vasile Drăguţ, *Arta românească*.., vol. I, p. 254
151. *Ibidem*
152. Virgil Vătăşianu, *op. cit.*, p. 420
153. Pavel Chihaia, *Tradiţii răsăritene şi influenţe occidentale în Ţara Românească*Ion Dumitru Verlag, München, 1983, p. 112
154. *Călători străini*..., vol. VI, p. 183
155. Marin Matei Popescu, *op. cit.*, pp. 56 şi 67 (nota 254)
156. Ştefan Pascu, *Meşteşugurile din Transilvania până în secolul al XVI-lea* Bucureşti, 1954, pp. 211–212
157. Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor*, XV, I.P. 237
158. Cf. Corina Nicolescu, *Arta metalelor preţioase în România* 1973, p. 15
159. Răzvan Theodorescu a produs, în primele două capitole ale cărţii sale *Civilizaţia românilor între medieval şi modern*, argumente convingătoare în sprijinul coborârii în timp a începutului epocii de tranziţie de la medieval spre modern către mijlocul secolului al XVI-lea.
160. *Ibidem*, p. 17
161. *Idem*, „Câţiva 'oameni noi' ctitori medievali", în *Itinerarii medievale* 1979, p. 44
162. În arhitectura aşa-zisului centru civic din Bucureşti, printre alte elemente care concură la caracterul eclectic, revolut, al noilor edificii sunt şi unele inspirate din stilul brâncovenesc.
163. Virgil Vătăşianu, în *Istoria artelor plastice în România*, vol. II., 1970, p. 158
164. Ion Miclea şi Radu Florescu, *Dragomirna* Editura Meridiane, 1976, p. 7
165. *Călători străini*..., vol. VI, p. 50
166. *Ibidem*, vol. V, p. 328
167. Biserica Golia era zidită de Vasile Lupu pe ruinele unui lăcaş mai vechi, ctitorit de boierul Golia, de unde şi numele monumentului.
168. Vezi Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 339
169. Ion Neculce, *Letopiseţul*..., p. 289
170. Pavel Bălan şi Vlad Druc, *Poliptic moldav*, p. 10
171. Miron Costin, *Opere* ESPLA, 1958, p. 119
172. *Călători străini*..., vol. V, p. 328
173. *Ibidem*, vol. VI, p. 477
174. *Ibidem*, vol. V, p. 328
175. Răzvan Theodorescu, *Civilizaţia românilor între medieval şi modern*, vol. I, p. 362
176. Nicolae Stoicescu, *Matei Basarab*, Editura Academiei, 1988, p. 102
177. Biserica fostei mănăstiri Cotroceni din Bucureşti, din proximitatea palatului cu acelaşi nume, a fost demolată din ordinul lui Nicolae Ceauşescu. Au fost însă prelevate părţi componente ale monumentului respectiv, care au permis reconstituirea lui.
178. Emil Lăzărescu, *op. cit.*, vol. II, p. 40
179. *Călători străini*..., vol. VI, p. 230
180. Antonio del Chiaro, *Storia delle moderne rivoluzioni della Valachia* p. 27
181. Ana Dobjanschi şi Victor Simion, *Arta în epocalui Vasile Lupu*, Editura Meridiane, 1979
182. Marin Matei Popescu, *Sculptura medievală în piatră din Ţările Române* Editura Meridiane, 1985, p. 45
183. Virgil Vătăşianu, *op. cit.*, vol. II, p. 166
184. *Ibidem*, p. 171
185. Marin Matei Popescu, *Podoabe medievale în Ţările Române* Editura Meridiane, 1970, p. 36, nota 10
186. *Călători străini*..., vol. V, p. 338
187. *Ibidem*, VI, pp. 71, 72
188. Nicolae Iorga, *Negoţul şi meşteşugurile în trecutul românesc*, Bucureşti, 1906, p. 8–9
189. Anton Maria del Chiaro Fiorentino, *Revoluţiile Valahiei*, Iaşi, 1929, p. 25
190. Virgil Vătăşianu, *op. cit.*, p. 168
191. *Ibidem*
192. *Călători străini*..., vol. VII, p. 425
193. Teodora Voinescu, *Pârvu Mutu Zugravu*, Editura Meridiane, 1968, pp. 6–7
194. Gh. Popescu-Vâlcea, *Slujebnicul mitropolitului Ştefan*, Editura Meridiane, 1974, p. 20
195. Răzvan Theodorescu, *op. cit.*, pp. 85–101
196. Al. Alexianu, *Mode şi veşminte din trecut*, vol. I, Editura Meridiane, 1971, pp. 378–379
197. Răzvan Theodorescu, *op. cit.*, vol. II, p. 120
198. Daniel Barbu, „Arta brâncovenească; semnele timpului şi structurile spaţiului", în volumul *Constantin Brâncoveanu*, Editura Academiei, 1989, p. 252
199. *Ibidem*, p. 257
200. Vasile Drăguţ, *op. cit.*, p. 436. Împreună cu alte biserici, marele complex monastic Văcăreşti a fost demolat în ultimii ani ai dictaturii lui Nicolae Ceauşescu.
201. Majoritatea informaţiei privind construcţiile de biserici dintre Prut şi Nistru o deţinem, ca şi pe cea privind cetăţile din acelaşi spaţiu geografic, din albumul *Poliptic moldav* (vezi şi nota 20 a prezentului volum).
202. Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităţilor şi monumentelor medievale din Moldova*, Bucureşti, *Direcţia Patrimoniului Cultural Naţional*, 1974, p. 165

203. *Ibidem*, p. 231
204. *Ibidem*, p. 186
205. Virgil Vătăşianu, *op. cit.*, vol. II, p. 178; Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 479
206. Radu Creţeanu şi Sarmiza Creţeanu, *Culele din România* Editura Meridiane, 1969, p. 12.
207. Vasile Drăguţ, *op. cit.*, p. 427
208. Cf. Corina Nicolescu, *Case,conaceşi palate vechi româneşti*, Editura Meridiane, 1979, pp. 52–53
209. Marin Matei Popescu, *Sculptura medievală în piatră din Ţările Române*, p. 57
210. Virgil Vătăşianu, *op. cit.*, p. 194
211. Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureşeană* Editura Meridiane, 1982, p. 36
212. Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Ţara Românească* Editura Meridiane, 1984, p. 9
213. Un număr de 220 de biserici păstrează şi astăzi pictură exterioară. 118 dintre acestea se află în Oltenia. Alte 70 sunt în Argeş şi Muscel, 22 în Dâmboviţa, 9 în Ploieşti şi Buzău. La Bucureşti s-au aflat 10 biserici despre care se ştie că au avut pictură exterioară, în prezent mai păstrându-se doar două ansambluri (Andrei Paleolog, *op. cit.*, p. 6).
214. Teodora Voinescu, *Radu Zugravu*, Editura Meridiane, 1978, p. 24
215. Cf. Al. Alexianu, *op. cit.*, vol. II, 1971, p. 106
216. Cf. Radu Constantinescu, *Dionisie din Pietrari, miniaturist şi caligraf*, Editura Meridiane, 1982, pp. 12–13
217. Pavel Chihaia, „Două vechi autoportrete din Ţara Românească", în *SCIA*, 1/1963, p. 217
218. *Ibidem*
219. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, 1982, p. 61
220. *Ibidem*, p. 65
221. Cf. Al. Alexiu, *Modeşi veşminte din trecut*, vol. II, Editura Meridiane, 1971, p. 248
222. Gheorghe Crutzescu, *Podul Mogoşoaiei* Editura Meridiane, 1987, p. 224.
223. *Ibidem*, p. 223
224. *Ibidem*, p. 224
225. *Ibidem*, p. 225
226. Cf. George Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea* ed. a 3-a, Editura Meridiane, 1984, pp. 48–49
227. Deşi prin regiuni ale teritoriului naţional aflat în componenţa statelor vecine înţelegem Transilvania, Bucovina şi Basarabia, în prezentul volum nu va fi tratată şi arta modernă a acesteia din urmă, deoarece autorului i-a fost practic inaccesibilă.
228. Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească* Editura Meridiane, 1984, p. 13
229. *Ibidem*, p. 16
230. Gheorghe Crutzescu, *op. cit.*, p. 219
231. Monica Mărgineanu-Cârstoiu, *Romantismul în arhitectură*, Editura Meridiane, 1990, p. 137
232. Cf. Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul Românieide-a lungul veacurilor*, Bucureşti, 1981, p. 548
233. Cf. Paul Constantin, *Arta 1900în România* Editura Meridiane, 1972, p. 61
234. Grigore Ionescu, *op. cit.*, p. 548
235. *Ibidem*, p. 554
236. Paul Constantin, *op. cit.*, pp. 65–66
237. *Ibidem*, p. 86
238. Rodica Medeleţ, „Ansambluri ale arhitecturii Secession în Timişoara la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea", în *Revista muzeelor*, pp. 67–69
239. Vezi Gheorghe Lanevschi, „Consideraţii privind Secessionul în Arad în contextul urbanisticii secolului al XIX-lea", în *Revistamuzeelor*, pp. 69–70.
240. C. Săndulescu-Verna, „Un artist novator: Grigore Zugravul" (articol inedit)
241. Andrei Cornea, *„Primitivii" picturii româneşti moderne*, Editura Meridiane, 1980, pp. 95–96
242. Andrei Pleşu, *Ochiul şi lucrurile* , Editura Meridiane, 1986, p. 89
243. Andrei Cornea, *op. cit.*, p. 111
244. Oliver Velescu, „Nicolae Polcovnicu Zugravul. Pe marginea unor documente inedite", în *Studii şi Cercetări de Istoria Artei (SCIA)* 1/1968, p. 91
245. Remus Niculescu, „Eustatie Altini", în *SCIA*, nr. 1/1965
246. Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 36
247. George Oprescu, *op. cit.*, p. 36
248. Mihai Ispir, *op. cit.*, p. 40
249. Carol Wallenstein, *Elemente de desen şi de arhitectură*, Bucureşti, 1936, p. 5
250. Negoiţă Lăptoiu, *Incursiuni în arta românească* Editura Arc-2000, Bucureşti, 1999, p. 77
251. Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul al XIX-lea*, Editura Meridiane, 1991, p. 93
252. *Ibidem*, pp. 94–95
253. *Ibidem*, pp. 98–99
254. *Ibidem*, p. 103
255. *Ibidem*, p. 117
256. Date amănunţite privind învăţământul artistic din Transilvania vezi la Negoiţă Lăptoiu, în studiul „Surse ale iniţierii artistice în Transilvania", cuprins în *Incursiuni în arta românească* vol. III, Editura Arc-2000, Bucureşti, 1999

257. O vreme s-a crezut şi s-a scris că Negulici s-a născut în anul 1812. Un cercetător din Câmpulung, adică din oraşul de baştină al lui Negulici, anume dl Flaminiu Mârtzu, a făcut dovada că artistul s-a născut cu şase ani mai devreme (vezi Flaminiu Mârtzu, „Ştiri noi şi precizări biografice asupra pictorului revoluţionar Ion D. Negulici", în *SCIA*, nr. 14/1967, p. 120).
258. Ion Frunzetti, *Pictori revoluţionari de la 1848*, Editura Meridiane, 1988, p. 9
259. *Ibidem*
260. Flaminiu Mârtzu, „Precizări asupra genezei lucrării 'Peisaj din Câmpulung' de Ion Negulici", în *Revista muzeelor şi monumentelor* nr. 4/1979
261. Cf. Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 13
262. *Ibidem*, p. 39
263. Dan Grigorescu, *Trei pictori de la 1848*, Editura Meridiane, 1973, p. 243
264. Ion Frunzetti, *Pictorul revoluţionar C. Rosenthal*, ESPLA, 1955, p. 36
265. Ion Frunzetti, *Mişu Popp*, ESPLA, Bucureşti, p. 20
266. Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul al XIX-lea*, Editura Meridiane, 1991, p. 136
267. O contribuţie esenţială la fixarea imaginii şi locului ocupat de acest artist în arta românească aduc Alex. Busuioceanu într-o monografie din 1935, apărută în colecţia „Apollo", şi Marin Nicolau-Golfin în monografia *Amedeo Preziosi*, Editura Meridiane, 1976.
268. Cf. Radu Bogdan, *Theodor Aman*, ESPLA, 1955, pp. 95 şi 101
269. C. Săndulescu-Verna, „Date privind ascendenţii pictorului N. Grigorescu" (articol inedit).
270. Radu Bogdan, „Ţăranul român şi peisajul rural ca expresie a specificului naţional la Grigorescu", în *Arta*, nr. 4/1987, p. 14
271. Data naşterii lui Grigorescu a comportat dezbateri. În lipsa certificatului de naştere şi a unei declaraţii ferme a artistului, s-a admis de către majoritatea cercetătorilor, pe baza unor date indirecte, anul 1838 ca dată de naştere a pictorului. Singur Virgil Cioflec, în monografia din 1925, bizuindu-se de asemenea pe date indirecte, s-a oprit asupra anului 1834. Or, ţinând seamă de vârsta prea fragedă la care tânărul Grigorescu ar fi pictat la Băicoi şi Zamfira, dacă se năştea în 1838, precum şi de calitatea lucrărilor de aici, recent, Radu Bogdan, care studiază perioada de formare a artistului, ne-a comunicat că înclină să-i dea dreptate lui Cioflec, ceea ce ni se pare şi nouă judicios.
272. Andrei Pleşu, „Idilism şi uitare la Nicolae Grigorescu", în *Arta*, nr. 2/1985, p. 3
273. *Ibidem*, p. 2
274. Oscar Walter Cisek, „Grigorescu", în volumul *Eseuri şi cronici plastice*, Editura Meridiane, 1967, p. 28
275. B. Ştefănescu Delavrancea, „Grigorescu", în *Calendarul Minervei*, 1908.
276. Radu Bogdan, *Andreescu*, vol. I, Editura Meridiane, 1969, p. 139
277. *Ibidem*, p. 131
278. Andrei Pleşu, *Pitoresc şi melancolie*, Bucureşti, 1980, p. 101
279. Negoiţă Lăptoiu, *Incursiuni în arta românească*, vol. III, p. 28
280. G. Călinescu, „Gh. Oprescu: Pictura românească în secolul al XIX-lea", în *Adevărul literar şi artistic*, 7 noiembrie 1937, pp. 13 şi 14.
281. Theodor Enescu, *G.D. Mirea*, Editura Meridiane, 1970
282. Cf. P. Oprea şi B. Brezianu, „Cu privire la Salonul artiştilor independenţi", în *SCIA*, tom 11, nr. 1/1964, p. 137
283. *Ibidem*, p. 136
284. *Ibidem*, pp. 141–142
285. Menţionăm, printre alţii, pe Z. Ornea, autorul monografiilor *Junimismul*, *Sămănătorismul*, *Poporanismul*.
286. Z. Ornea, *Poporanismul*, Editura Minerva, 1972, p. 395
287. I.E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, vol. VI, Bucureşti, 1936, p. XLIX
288. *Ibidem*, pp. 47–48
289. Nicolae Iorga, *O viaţă de om aşa cum a fost*, Editura Minerva, 1984, p. 269
290. Zina Molcuţ, *Ştefan Petică şi vremea sa*, Editura Cartea Românească, 1980, p. 327
291. *Ibidem*, p. 128
292. Cf. Z. Ornea, *Sămănătorismul*, Editura Minerva, 1970, p. 363
293. Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, Editura pentru Literatură, 1966, p. 40
294. V. Cioflec, „Expoziţia Tinerimea Artistică", în *Luceafărul*, 1 aprilie 1905, pp. 147–148.
295. Ioan Grozea (A. Baltazar), „Tinerimea artistică", în *România ilustrată*, aprilie–iunie 1907, pp. 82–83
296. Adina Nanu, *Olga Greceanu, Editura Palatelor Brâncoveneşti, Mogoşoaia, 2004*
297. Paul Rezeanu, *Stoica D.*, Editura Meridiane, 1990, p. 8
298. Şt. Sterescu (Frederic Storck), „Trei expoziţii", în *Viaţa literară şi artistică*, 24 ianuarie 1907
299. Petru Comarnescu, *A. Baltazar*, ESPLA, 1956, p. 22
300. Spiridon Antonescu (A. Baltazar), „Expoziţia de la Teatrul Naţional", în *Viaţa românească*, nr. 3/1909, p. 308

301. Jacques Lassaigne, *Luchian*, Editura Meridiane, 1972, p. 93
302. Ştefan Luchian, *Scrisoare către C. Mille* (din 24 ianuarie 1902), vezi vol. *Luchian – Mărturii despre Luchian*, antologie şi prefaţă de Marin Mihalache, Editura Meridiane, 1966, p. 21
303. Valentin Ciucă, *Luchian*, Editura Meridiane, 1984, p. 49
304. *Ibidem*
305. Theodor Cornel, „Expoziţia societăţii Tinerimea Artistică", III, în *Ordinea*, 3 aprilie 1908
306. Lionello Venturi, „Întâlnire cu Petraşcu", în *Gândirea*, mai 1938, vezi şi *Catalogul Expoziţiei Petraşcu* din 1940 (prefaţă).
307. *Ibidem*
308. Eleonora Costescu, „Petraşcu în pictura modernă", în *Arta plastică*, nr. 2, 1958, p. 21
309. D. Karnabatt, „Câţiva pictori de la Tinerimea Artistică"..., în *Rampa*, 14 martie 1925
310. Ion Frunzetti, „Căminul Artei – Petraşcu – Iser", în *Vremea*, 9 ianuarie 1944
311. Nicolae Tonitza, „G. Petraşcu", în *Universul literar*, 25 aprilie 1926
312. Jacques Lassaigne, „Note despre arta românească", în *Revista Fundaţiilor Regale*, 1 noiembrie 1936, p. 413
313. Al. Busuioceanu, „G. Petraşcu", în *Gândirea*, nr. 5, 1936, p. 210
314. Petre Pandrea, *Brâncuşi. Amintiri şi exegeze*, Editura Meridiane, 1967, pp. 122–135
315. Aurel Vladimir Diaconu, *Petraşcu. Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă*, Bucureşti, 1946, p. 12
316. Cf. Nicolae Tonitza, „Th. Pallady", în *Curentul*, 2 martie 1931
317. K.H. Zambaccian, *Pagini de artă*, Editura Meridiane, 1965, p. 318
318. Mihai Ispir, *Theodor Pallady*, Editura Meridiane, 1987, p. 19
319. Al. Bogdan-Piteşti, „Note de artă. Expoziţia Societăţii Tinerimea Artistică", mai 1909, în *Anuarul presei române şi al lumii politice*, 1910, pp. 305–306
320. I. Gruia, „Cronica artistică. Expoziţia pictorului Pallady", în *Secolul*, 11 noiembrie 1910. Cf. T [Tudor Arghezi], „Pictorul Pallady şi presa franceză", în *Seara*, 16 mai 1913
321. Lucrezzia Karnabatt, „Expoziţia Tinerimii Artistice", în *Rampa* din 12 iunie 1919
322. Nicolae Tonitza, *Scrieri despre artă* (prefaţă şi antologie de Raoul Şorban), Editura Meridiane, 1964, p. 129
323. Anatol Mândrescu, *Theodor Pallady*, Editura Meridiane, 1971, p. 7
324. Raoul Şorban, *op. cit.*, p. 40
325. *Ibidem*, p. 14
326. *Ibidem*, p. 16
327. Lucian Blaga, „Ferestre colorate", în vol. *Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, 1970
328. Cf. Raoul Şorban, *op. cit.*, p. 67
329. Petre Oprea, *Societăţi artistice bucureştene*, Editura Meridiane, 1969, p. 90
330. Petru Comarnescu, Cuvânt înainte la volumul lui Şirato *Încercări critice*, Editura Meridiane, 1967, p. 5
331. Francisc Şirato, „De ce moare impresionismul", în *Cugetul românesc*, februarie 1922
332. Thiébault Sisson, în Le temps, 30 aprilie 1929, cf. G. Oprescu, *Stoenescu*, Editura Casa Şcoalelor, 1946, p. 60
333. Theodor Enescu, *Camil Ressu*, Editura Meridiane, 1984, p. 26
334. Camil Ressu, „Despre artă şi artişti. Impresii şi reflexii", în *Viaţa socială* II (1910/1911) octombrie, pp. 153–161
335. Theodor Enescu, *op. cit.*, p. 100
336. Ioana Vlasiu, „La peinture roumaine des années '20 et les débats autour de la tradition", în *Revue Roumaine de l'Histoire de l'art*, tom XIX/1982, p. 3
337. Călin Dan, *Steriadi*, Editura Meridiane, 1988. p. 41
338. Vezi Radu Bogdan, *Andreescu*, vol. I, Editura Meridiane, 1969, pp. 157–160 şi 170
339. Francisc Şirato, „*De ce moare impresionismul*", în Cugetul românesc, februarie 1922
340. *Ibidem*
341. Călin Dan, *op. cit.*, p. 42
342. N.N. Tonitza, *Scrieri despre artă*, 1964, p. 149
343. Francisc Şirato, *Încercări critice*, pp. 131–132
344. N.N. Tonitza, *op. cit.*, p. 117
345. Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 83
346. Tudor Vianu, *Fragmente moderne*, prefaţă şi antologie de Octavian Barbosa, Editura Meridiane, 1972, p. 215
347. Amelia Pavel, *Ion Theodorescu-Sion*, Editura Meridiane, 1967, pp. 12–13
348. Marina Preutu, *Dumitru Ghiaţă*, Editura Meridiane, 1977, p. 25
349. N.N. Tonitza, *op. cit.*, p. 126
350. Ioana Vlasiu, *Ghiaţă*, Editura Meridiane, 1985, pp. 30–31
351. Mircea Deac, *Impresionismul în pictura românească*, Editura Meridiane, 1976
352. Călin Dan, *op. cit.*, p. 58
353. Radu Ionescu, *Nicolae Dărăscu*, Editura Meridiane, 1987, p. 8
354. Tudor Arghezi, „Expoziţia pictorului N. Dărăscu", în *Rampa*, 31 martie 1913

355. Nicolae Argintescu-Amza, *Lucian Grigorescu*, Editura Meridiane, 1969, p. 5
356. Magda Cârneci, *Lucian Grigorescu*, Editura Meridiane, 1989, p. 6
357. N.N. Tonitza, *op. cit.*, p. 130
358. *Ibidem*, p. 126.
359. Cornel Radu Constantinescu, *Petre Iorgulescu-Yor*, Editura Meridiane, 1969, p. 22
360. Henri Focillon, „Elena Popea", în *Beaux-Arts*, 1 iulie 1928, cf. Maria Dumitrescu, *Elena Popea*, Editura Meridiane, 1969
361. Claudiu Paradaiser, *Pictori ieşeni*, Editura Meridiane, 1972, p. 15
362. Raoul Şorban, *O viaţă de artist între München şi Maramureş*, Editura Meridiane, 1986, p. 108
363. Idem, *Aurel Popp*, Editura Meridiane, 1968, pp. 28–29
364. Negoiţă Lăptoiu, *Şcoala de Arte Frumoase din Cluj şi Timişoara*, Editura ARC-2000, Bucureşti, 1999, p. 201
365. Cf. Mircea Ţoca, *Pictori clujeni*, Editura Meridiane, 1977, p. 7
366. Lucian Blaga, *Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, 1970, p. 77
367. *Ibidem*
368. Petru Comarnescu, *Lascăr Vorel*, Bucureşti, 1968, p. 33
369. C.R. Constantinescu, „Retrospectiva Dimitrie Hârlescu", în *Scânteia tineretului*, 7 aprilie 1969.
370. Gheorghe Macarie, *Dimitrie Hârlescu*, Editura Meridiane, 1986
371. Eugen Ionescu, „Premergătorii români ai suprarealismului", în *Les lettres nouvelles*, ianuarie–februarie 1965
372. *Ibidem*
373. Cf. Dan Grigorescu, *Cubismul*, Editura Meridiane, 1972, p. 207
374. Cf. Petre Oprea, *M.H. Maxy*, Editura Meridiane, 1974, p. 14
375. Raoul Şorban, „Mattis-Teutsch", în *Luceafărul*, an XVIII, nr. 18
376. Dan Grigorescu, *Expresionismul*, Editura Meridiane, 1969, p. 193
377. *Ibidem*, p. 194
378. Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 88
379. Andrei Pintilie, „Elemente pentru o redescoperire a lui Corneliu Michăilescu", în *SCIA*, tom 26/1979, pp. 89–115
380. *Ibidem*
381. André Breton, *Catalogul expoziţiei Victor Brauner*, 1934
382. Andrei Cornea, *De la portulan la vedere aturistică*, Editura Sport-turism, 1977, p. 38
383. George Oprescu, „Ţările Române văzute de artişti francezi", în *Cultura naţională*, 1926, p. 9
384. Theodor Enescu, „Anii de formaţie ai lui Luchian", (I), în *SCIA*, 2/1965, p. 269
385. Sextil Puşcariu, „Literatură şi artă. Arta aplicată", în *Noua revistă română*, 1 noiembrie 1900
386. Alexandru Busuioceanu, „A. Baltazar", în *Revista Fundaţiilor Regale*, 9 septembrie 1936, pp. 699–700
387. Eleonora Costescu, *Gabriel Popescu*, ESPLA, f.a. (1955)
388. Barbu Brezianu, *N.N. Tonitza*, Editura Meridiane, 1986, p. 11
389. Saşa Pană, *Aurel Mărculescu*, Editura Meridiane, 1967, p. 9
390. Vezi Radu Bogdan, „Perahim, artist militant", în *SCIA*, 1/1961, p. 28
391. Petre Popescu-Gogan, *Ecouri eminesciene în arta plastică*, Editura Meridiane, 1991, p. 31
392. Cf. G. Oprescu, *Sculptura românească*, Editura Meridiane, 1965, p. 24
393. Adriana Botez, *Valbudea*, Editura Meridiane, 1982, p. 53
394. Carmen Dumitrescu, „Dimitrie Tronescu", în *SCIA*, 1/1968, pp. 97–104
395. Ion Frunzetti, *Dimitrie Paciurea*, Editura Meridiane, 1991, p. 6
396. Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 29
397. Adriana Botez-Crainic, *Arta formei*, Editura Orator, 1993, p. 162
398. Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 50
399. Cf. Dan Grigorescu, *Brâncuşi*, Editura Meridiane, 1980, p. 14
400. Barbu Brezianu, „Artizanul", în volumul colectiv *Colocviul Brâncuşi*, Editura Meridiane, 1968, p. 95
401. Petre Pandrea, *Portrete şi controverse*, vol. I, 1945, p. 260
402. Dan Hăulică, „Brâncuşi", în volumul colectiv *Colocviul Brâncuşi*, Editura Meridiane, 1968, pp. 24–25
403. Adriana Botez-Crainic, *op. cit.*, p. 186
407. *Ibidem*
405. Cf. Mircea Deac, *Brâncuşi*, Editura Meridiane, 1966, p. 27
406. Cf. Barbu Brezianu, *Operalui Constantin Brâncuşi în România*, Editura Academiei, 1974, p. 123
407. *Ibidem*, p. 124
408. Cf. Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 13
409. *Ibidem*
410. Cf. Marin Mihalache, *Cornel Medrea*, Editura Meridiane, 1972 (supracopertă)
411. Mircea Grozdea, *Mac Constantinescu*, Editura Meridiane, 1972, p. 8

412. Vasile Drăguţ, *Medalioane în cerneală*, Editura Meridiane, 1988, p. 139
413. Lorellino [= N. Vaschide], „Arta Nouă", în *Constituţionalul*, 28 martie–9 aprilie 1896
414. Theodor Cornel, „Salonul", în *Adevărul*, 28 iunie 1899
415. B. Brănişteanu, „Stilul nou", în *Adevărul*, 14 decembrie 1899
416. *Idem*, „Secession", în *Adevărul*, 12 martie 1902
417. Amelia Pavel, „Confluenţe în gândirea estetică europeană şi cea românească la finele secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea", în *SCIA*, nr. 2/1970
418. Ştefan Petică, „Arta şi poporul", în *Voinţa naţională*, 23 august–5 septembrie 1903
419. „Zece porunci pentru aranjarea locuinţelor", în *Der Kunstwart*
    1. Caută comoditate.
    2. Arată-te în locuinţa ta pe tine însuţi.
    3. Întocmeşte-te după paralele tale! Nu crede că frumos şi urât sunt două noţiuni care se acoperă cu bogat şi sărac. Odaia unui ţăran poate fi aranjată mai cu gust decât sala unui palat.
    4. Ocoleşte imitaţia. Când nu poţi să cumperi mobilă de stejar, să cumperi mobilă de brad.
    5. Dă viaţă locuinţei tale. Nu scrie pe faţa de masă „poftă mare", ci aşterne o faţă curată şi ea va spune de la sine vorbele astea.
    6. Ocoleşte minuţiozităţile [...] Niciodată nu trage două linii unde ajunge una; niciodată nu pune două culori unde e de-ajuns una.
    7. Nu te teme de formă.
    8. Nu te teme de culoare.
    9. Caută linişte. Fiecare obiect să fie în armonie cu celelalte. Să nu ţipe.
    10. Introdu şi artă în casa ta. (Cf. Sextil Puşcariu, „Literatură şi artă. Arta aplicată", în *Noua revistă română*, 1 noiembrie 1900, pp. 325–332)
420. B. Brănişteanu, „Stilul nou", în *Adevărul*, 14 decembrie 1899
421. C. M. [= C. Mille], „Carnetul meu. Arta aplicată", în *Adevărul*, 17 februarie 1902
422. Cf. Theodor Enescu, „Anii de formaţie ai lui Luchian", în *SCIA*, nr. 2/1965, p. 265, 266 note.
423. N. Vaschide, „*Scrisori din Paris*", în *Revista idealistă*, 6/1903, p. 613
424. A. Baltazar, „Spre un stil românesc", în *Viaţa românească*, noiembrie 1908
425. *Ibidem*
426. Octavian Tăslăuanu, „Din ornamentica românească", în *Luceafărul*, 15 martie 1905, pp. 127–129
427. Adrian Maniu, „Cronica artistică...", în *Noua revistă română*, 17 martie 1913
428. A. Baltazar, „Spre un stil românesc", în *Viaţa românească*, noiembrie 1908
429. Theodor Enescu, *Camil Ressu*, Editura Meridiane, 1984, p. 64
430. *Ibidem*, p. 73
431. Pentru informaţii privind activitatea baronului Lövendal, vezi Ion Potopin, *Gheorghe Lövendal*, Editura Meridiane, 1987.
432. Petru Comarnescu, „O nouă generaţie de pictori", în *Tribuna*, 18 septembrie 1957.
433. Teodor Enescu, *Virgil Almăşanu*, 1979, p. 17
434. Ion Frunzetti, *Brăduţ Covaliu*, 1975, p. 18
435. Modest Morariu, *Gheorghe Anghel*, 1984

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

*** *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, I, 1957
*** *Istoria artelor plastice în România* I–II, Bucureşti, 1968–1970
*** *Călători străini despre Ţările Române* II–X, Bucureşti, 1970–1976
*** *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefancel Mare*, Bucureşti, 1964
Alexianu, Al., *Mode şi veşminte din trecut*, 2 vol., Bucureşti, 1971
Alexianu, Al., *Acest Ev Mediu românesc*, Bucureşti, 1973
Anghel, Gheorghe, *Cetăţi medievale din Transilvania*, Bucureşti, 1972
Arghezi, Tudor, *Pensula şi dalta*, Bucureşti, 1973
Argintescu-Amza, N., *Lucian Grigorescu*, Bucureşti, 1969
Arion, Gh., *Sculptura gotică în Transilvania. Plastica figurativă din piatră*, Cluj, 1974
Baconsky, A.E., *Dumitru Ghiaţă*, Bucureşti, 1963
Baconsky, A.E., *Ion Ţuculescu*, Bucureşti, 1972
Balş, G., „Bisericile lui Ştefan cel Mare", *BCMI*, XVI (1925)
Balş, G., „Bisericile şi mănăstirile moldoveneşti din veacul al XVI-lea", *BCMI*, XXI (1928)
Balş, G., *Bisericile şi mănăstirile moldoveneşti din veacurile al XVII-lea şi al XVIII-lea* Bucureşti, 1933
Balş, St., C. Nicolescu, *Mănăstirea Neamţ*, Bucureşti, 1958
Balş, St., C. Nicolescu, *Mănăstirea Moldoviţa*, Bucureşti, 1958
Balş, St., *Curtea brâncovenească de la Potlogi*, Bucureşti, 1968
Baltazar, Apcar, *Convorbiri artistice*, Bucureşti, 1974
Banner, Zoltan, *Mattis Teutsch*, Bucureşti, 1970
Banner, Zoltan şi Raoul Şorban, *Aurel Popp*, Bucureşti, 1968
Barbosa, Octavian, *Dicţionarul artiştilor români contemporani*, Bucureşti, 1976
Barbu, Daniel, *Pictura murală din Ţara Românească în secolul al XVI-lea*, Bucureşti, 1986
Bălan, Pavel şi Druc, Vlad, *Poliptic moldav*, Chişinău, 1985
Beza, Marcu, *Urme româneşti în răsăritul ortodox*, Bucureşti, 1935
Bielz, Julius, *Arta aurarilor saşi din Transilvania*, Bucureşti, 1957
Blaga, Lucian, „Ferestre colorate", în vol. *Scrieri despre artă*, Bucureşti, 1970
Bogdan, Radu, *Theodor Aman*, Bucureşti, 1955
Bogdan, Radu, *Ion Andreescu*, vol. I, Bucureşti, 1962
Bogdan, Radu, *Ion Andreescu*, vol. II, Bucureşti, 1981
Botez-Crainic, Adriana, *Valbudea*, Bucureşti, 1982
Botez-Crainic, Adriana, *Arta formei*, Bucureşti, 1993
Brezianu, Barbu, *Opera lui Constantin Brâncuşi în România*, Bucureşti, 1974
Brezianu, Barbu, *Tonitza*, Bucureşti, 1986
Burda, Ştefan, *Tezaure de aur din România*, Bucureşti, 1979
Busuioceanu, Alexandru, *Scrieri despre artă*, Bucureşti, 1980
Cantacuzino, Gh., *Mănăstirea Cotroceni*, Bucureşti, 1968
Cârneci, Magda, *Ion Ţuculescu*, Bucureşti, 1984
Cârneci, Magda, *Lucian Grigorescu*, Bucureşti, 1989
Cârneci, Magda, *Arta anilor '80. Texte despre postmodernism*, Bucureşti, 1996
Cârneci, Magda, *Artele plastice în România 1945–1989* cu o *addenda* 1990–2011, Bucureşti, 2000 şi 2013

Cebuc, Alexandru, *Galeria naţională*, Bucureşti, 1983
Cebuc, Alexandru, *Ion Irimescu*, Bucureşti, 1983
Cebuc, Alexandru, *Ion Irimescu*, Bucureşti, 1998
Chihaia, Pavel, *Din cetăţile de scaun ale Ţării Româneşti*, Bucureşti, 1974
Chihaia, Pavel, *De la Negru Vodăla NeagoeBasarab*, Bucureşti, 1976
Chihaia, Pavel, *Sfârşit şi început de ev*, Bucureşti, 1977
Chihaia, Pavel, *Tradiţii răsăritene şi influenţe occidentale în Ţara Românească*, München, 1983
Cioflec, Virgil, *ŞtefanLuchian*, Bucureşti, 1924
Cioflec, Virgil, *Grigorescu*, Bucureşti, 1925
Cisek, Oscar Walter, *Aman*, Craiova, 1931
Cisek, Oscar Walter, *Eseuri şi cronici plastice*, Bucureşti, 1967
Ciucă, Valentin, *Lascăr Viorel*, Bucureşti, 1982
Ciucă, Valentin, *C.D. Stahi*, Bucureşti, 1983
Ciucă, Valentin, *Pe urmele lui Nicolae Tonitza*, Bucureşti, 1984
Ciucă, Valentin, *Pe urmele lui Nicolae Grigorescu*, Bucureşti, 1982
Ciucă, Valentin, *Aurel Băeşu*, Bucureşti, 1987
Ciucă, Valentin, *Pe urmele lui Ştefan Luchian*, Bucureşti, 1990
Ciucă, Valentin, *Irimescu*, Iaşi, 2003
Ciucă, Valentin, *Un secol de arte frumoase la Iaşi*, Iaşi, 2004
Coman, Anton (P. Comarnescu), *OctavBăncilă*, Bucureşti, 1954
Comarnescu, Petru, *Francisc Şirato*, Bucureşti, 1946
Comarnescu, Petru, *ŞtefanLuchian*, Bucureşti, 1955
Comarnescu, Petru, *Abgar Baltazar*, Bucureşti, 1956
Comarnescu, Petru, *Voroneţ*, Bucureşti, 1959
Comarnescu, Petru, *Îndreptar artistic al frescelor din nordul Moldovei*, Suceava, 1962
Comarnescu, Petru, *N.N. Tonitza*, Bucureşti, 1962
Comarnescu, Petru, *GheorgheAnghel*, Bucureşti, 1966
Comarnescu, Petru, *Ion Ţuculescu*, Bucureşti, 1967
Comarnescu, Petru, *Lascăr Viorel*, Bucureşti, 1968
Comarnescu, Petru, *Brâncuşi*, Bucureşti, 1972
Comarnescu, Petru, *Ion Jalea*, Bucureşti, 1962.
Comarnescu, Petru, *Kalokagaton*, Bucureşti, 1985
Constantin, Paul, *Grafica politică a lui Iser*, Bucureşti, 1955
Constantin, Paul, *Arta 1900 în România*, Bucureşti, 1972
Constantin, Paul, *Dicţionarul general al arhitecţilor*, Bucureşti, 1986
Cornea, Andrei, *De la portulan la vedereaturistică*, Bucureşti, 1977
Cornea, Andrei, „Primitivii" *picturii româneşti moderne*, Bucureşti, 1980
Cosma, Gheorghe, *Afişul românesc*, Bucureşti, 1980
Cosma, Gaston, Gh., *Studii de artă românească*, Bucureşti, 2000
Costescu, Eleonora, *GheorghePetraşcu*, Bucureşti, 1975
Costescu, Eleonora, *Artiştii Storck*, Bucureşti, 1996
Crăciun, Eugen, *GheorghePetraşcu*, Bucureşti, 1956
Dan, Călin, „Pictorii noului val", în *Amfiteatru*, 1985
Dan, Călin, „Sentimentul insulei. Note despre criza modernă" I şi II, în *Arta*, Bucureşti, 1986–1987
Dancu, Dumitru, *Al. Phoebus*, Bucureşti, 1966
Deac, Mircea, *Brâncuşi*, Bucureşti, 1966
Deac, Mircea, *Al. Ciucurencu*, Bucureşti, 1978
Deac, Mircea, *MagdalenaRădulescu*, Bucureşti, 1980
Deac, Mircea, *Impresionismul în pictura românească*, Bucureşti, 1976
Deac, Mircea, *50 de ani de sculptură*, Bucureşti, 2000
Deac, Mircea, *250 pictori români*, Bucureşti, 2003
Dobjanschi, Ana şi Simion, Victor, *Arta în epocalui VasileLupu*, Bucureşti, 1979
Drăghiceanu, V., „Mănăstirea Snagov", în *BCMI*, XXIV (1931)
Drăghiceanu, V., *Mitropolia din Târgovişte*, Bucureşti, 1933
Drăgoi, Livia, *SavaHenţia*, Bucureşti, 1979
Drăguţ, Vasile, *Nicolae Dărăscu*, Bucureşti, 1966
Drăguţ, Vasile, *Vechi monumente hunedorene*, Bucureşti, 1968
Drăguţ, Vasile, *Dragoş Coman, maestrul frescelor de la Arbore*, Bucureşti, 1969
Drăguţ Vasile, *Pictura murală din Transilvania*, Bucureşti, 1970
Drăguţ Vasile şi Săndulescu, Nicolae *Arta brâncovenească*Bucureşti, 1971
Drăguţ, Vasile, *Catul Bogdan*, Bucureşti, 1972
Drăguţ, Vasile, *Humor*, Bucureşti, 1973
Drăguţ, Vasile, *Dicţionar enciclopedicde artă medievală românească*, Bucureşti, 1976
Drăguţ, Vasile, *Arta gotică în România*, Bucureşti, 1979
Drăguţ, Vasile, *Ion Musceleanu*, Bucureşti, 1980
Drăguţ, Vasile, *Arta românească*, Bucureşti, 1982
Drăguţ, Vasile, *Dobrovăţ*, Bucureşti, 1984
Dumitrescu, Carmen, „Un pictor din a 2-a jumătate a secolului al XIX-lea: Mihail Ştefănescu", în *SCIA*, nr. 2/1965
Dumitrescu, Carmen, „Mihail Dan", în *SCIA* nr. 1/1967.
Dumitrescu, Carmen Laura, *Pictura murală românească în veacul al XVI-lea*, Bucureşti, 1978

Dumitrescu, Florentina, *Biserica Mihai Vodă*, Bucureşti, 1969
Dumitrescu, Maria, *Aurel Băeşu*, Bucureşti, 1968
Dumitrescu, Maria, *Elena Popea*, Bucureşti, 1969
Dumitrescu, Maria, *Adam Bălţatu*, Bucureşti, 1970
Dumitrescu, Vladimir, *Arta neolitică în România*, Bucureşti, 1968
Dumitrescu, Vladimir, *Arta preistorică în România*, Bucureşti, 1974
Dumitrescu, Vladimir, *Arta culturii Cucuteni*, Bucureşti, 1979
Enescu, Theodor, „Luchian şi primele manifestări de artă independentă în România", în *SCIA*, nr. 3–4/1956
Enescu, Theodor, *Camil Ressu*, Bucureşti, 1958
Enescu, Theodor, „Anii de formaţie ai lui Luchian", în *SCIA*, nr. 2/1965, nr. 2/1968 şi nr. 1/1969
Enescu, Theodor, *G.D. Mirea*, Bucureşti, 1970
Enescu, Theodor, „Sentimentul permanent al marii tradiţii picturale", în *SCIA* XX, 1973
Enescu, Theodor, *Camil Ressu*, Bucureşti, 1984
Enescu, Theodor, *Scrieri despre artă* (antologie de Ioana Vlasiu), Bucureşti, 2000
Florea, Vasile, *Theodor Aman*, Bucureşti, 1965
Florea, Vasile, *Gheorghe Petraşcu*, Bucureşti, 1970
Florea, Vasile, *Arta românească modernă şi contemporană*, Bucureşti, 1982
Florea, Vasile, *Gheorghe Petraşcu*, Bucureşti, 1989
Florea, Vasile, *Istoria artei româneşti*, Chişinău, 1991
Florea, Vasile, *Alexandru Ciucurencu*, Bucureşti, 1995
Florea, Vasile, *Margareta Sterian*, Bucureşti, 1995
Florea, Vasile, *Vasile Blendea*, Bucureşti, 1995
Florea, Vasile (în colaborare), *Mică enciclopedie de artă universală*, Bucureşti–Chişinău, 2005
Florescu, Radu, *Capidava*, Bucureşti, 1963
Florescu, Radu, *Mănăstirea Govora*, Bucureşti, 1965
Florescu, Radu, *Arta dacilor*, Bucureşti, 1968
Florescu, Radu, *Adamclisi*, Bucureşti, 1973
Florescu, Radu, Daicoviciu, H şi Roşu, L., *Dicţionar enciclopedic de artă veche a României*, Bucureşti, 1980
Florescu, Radu şi Miclea, Ion, *Dragomirna*, Bucureşti, 1976
Florescu, Radu şi Miclea, Ion, *Probota*, Bucureşti, 1978
Florescu, Radu şi Miclea, Ion, *Tezaure transilvane*, Bucureşti, 1979
Florescu, Radu şi Miclea, Ion, *Strămoşii românilor* (5 vol.), Bucureşti, 1980
Florescu, Radu şi Miclea, Ion, *Hurezu*, Bucureşti, 1989
Frunzetti, Ion, *C.D. Rosenthal*, Bucureşti, 1955
Frunzetti, Ion, *Mişu Popp*, Bucureşti, 1956
Frunzetti, Ion, *Pictori bănăţeni din secolul al XIX-lea*, Bucureşti, 1957
Frunzetti, Ion, *Dimitrie Paciurea*, Bucureşti, 1974
Frunzetti, Ion, *Pegas între Meduza şi Perseu*, 2 vol., Bucureşti, 1985
Frunzetti, Ion, *Pictori revoluţionari de la 1848*, Bucureşti, 1988
Frunzetti, Ion, *Paciurea*, Bucureşti, 1989
Frunzetti, Ion, *Arta românească în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, 1991
Frunzetti, Ion, *Scrieri*, 2 vol., Bucureşti, 1997
Frunzetti, Ion, *În căutarea tradiţiei* (antologie de Florica Cruceru), Bucureşti, 1998
Gavrilă, Marian şi Perovici, Minodora, *O cronologie a culturii*, Junimea, Iaşi, 2012
Geist, Sidnei, *Brâncuşi*, Bucureşti, 1973
Ghica-Budeşti, N. Balş, Gheorghe, *Mănăstirea Probota*, Bucureşti, 1909
Ghica-Budeşti, N., „Mănăstirea Hurez. Biserica cea mare", în *BCMI*, II (1909)
Ghica–Budeşti, N., „Evoluţia arhitecturii în Muntenia şi Oltenia, III, Veacul al XVII-lea", *în BCMI, XXV (1932)*
Gideon-Welcker, Carola, *Brâncuşi*, Bucureşti, 1981
Grabar, A., „L'origine des façades moldaves", în *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1933
Grigoraş, N., „Vechi cetăţi moldoveneşti", în *Cercetări istorice*, XX, 1947
Grigorescu, Dan, *Trei pictori de la 1848*, Bucureşti, 1967
Grigorescu, Dan, *Francisc Şirato*, Bucureşti, 1967
Grigorescu, Dan, *Expresionismul*, Bucureşti, 1969
Grigorescu, Dan (în colaborare), *Pictura românească în imagini*, Bucureşti, 1970
Grigorescu, Dan, *Brâncuşi*, Bucureşti, 1980
Grigorescu, Dan, *Idee şi sensibilitate*, Bucureşti, 1991
Grigorescu, Dan, *Brâncuşi şi secolul său*, Bucureşti, 1993
Grigorescu, Dan, *Dicţionarul avangardelor*, Bucureşti, 2003
Grozdea, Mircea, *Arta monumentală în România*, Bucureşti, 1974
Grozdea, Mircea, *Mac Constantinescu*, Bucureşti, 1980
Grozdea, Mircea, *Tapiseria contemporană românească*, Bucureşti, 1982
Guţă, Adrian, *Generaţia '80 în artele vizuale*, Piteşti, 2008
Han, Oscar, *Dălţi şi pensule*, Bucureşti, 1970
Hăulică, Dan, *Critică şi cultură*, Bucureşti, 1967
Hăulică, Dan, *Nostalgia culturii*, Bucureşti, 1981
Henry, Paul, *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVI-esiècle*, Paris, 1930

Ionescu, Adrian Silvan, *Anii de formare a sculptorului Karl Storck*, Bucureşti, 1998
Ionescu, Adrian Silvan, *Învăţământul artistic românesc 1830–1892*, Bucureşti, 1999
Ionescu, Adrian Silvan, *Cruce şi semilună*, Bucureşti, 2001
Ionescu, Adrian Silvan, *Barabas Miklos şi eleganţa bucureşteană*, Bucureşti, 2003
Ionescu, Grigore, *Istoria arhitecturii româneşti din cele mai vechi timpuri până la 1900*, Bucureşti, 1937
Ionescu, Grigore, *Bucureşti, oraşul şi monumentele sale*. Bucureşti, 1956
Ionescu, Grigore, *Istoria arhitecturii în România*, Bucureşti, 1963
Ionescu, Grigore, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Bucureşti, 1981
Ionescu, Radu, *Amelia Pavel*, Vermont, 1958
Ionescu, Radu, „Dora d'Istria, o elevă a lui Felice Schiavoni", în *SCIA* 2/1963
Ionescu, Radu, *Nicolae Dărăscu*, Bucureşti, 1987
Ionescu, Radu, *Desprepictura şi sculptura românească*, Bucureşti, 2002
Ionescu, Radu, *Schweitzer-Cumpănă*, Bucureşti, 2003
Ionescu, Radu, *Ciucurencu, Bucureşti*, 2003
Iorga, Nicolae, *Inscripţii istorice din bisericile României*, 2 vol., Bucureşti, 1905–1908
Iorga, Nicolae, „Cel dintâi zugrav moldovean", în *BCMI*, VII (1914)
Iorga, Nicolae, *Istoria românilor în chipuri şi icoane*, Craiova, 1921
Iorga, Nicolae şi Balş, George, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922
Iorga, Nicolae, *Les arts mineurs en Roumanie*, 2 vol., Bucureşti, 1934–1936
Ispir, Mihai, *Şirato*, Bucureşti, 1979
Ispir, Mihai, *Clasicismul în arta românească*, Bucureşti, 1984
Ispir, Mihai, *Th. Pallady*, Bucureşti, 1987
Jianu, Ionel, *Theodor Pallady*, Bucureşti, 1944
Jianu, Ionel, *Gh. Petraşcu*, Bucureşti, 1945
Jianu, Ionel, *Iosif Iser*, Bucureşti, 1957
Jianu, Ionel, *Brâncuşi*, Paris, 1963
Jianu, Ionel, (în colaborare) *Les artistes roumains en Occident*, New York, 1986
Kessler, Erwin, *Cel ce se pedepseştesingur. Ştefan Bertalen, Florin Mitroi, Ion Grigorescu. Arta şi România în anii '80–'90*, Bucureşti, 2009
Krasser Harold, *Artour Culin*, Bucureşti, 1970
Lassaigne, Jacques, *Ştefan Luchian*, Bucureşti, 1947
Lăptoiu, Negoiţă, *Podlipny*, Timişoara, 1974
Lăptoiu, Negoiţă, *Nagy Imre*, Bucureşti, 1975
Lăptoiu, Negoiţă, *Alexandru Mohi*, Bucureşti, 1978
Lăptoiu, Negoiţă, *Teodor Harşia*, Bucureşti, 1980
Lăptoiu, Negoiţă, *Incursiuni în plastica transilvană*, Cluj-Napoca, 1981
Lăptoiu, Negoiţă, *Romul Ladea*, Bucureşti, 1985
Lăptoiu, Negoiţă, *Incursiuni în plastica românească* vol. II, Cluj-Napoca, 1987
Lăptoiu, Negoiţă, *Incursiuni în arta românească* vol. III, Bucureşti, 1999
Lăptoiu, Negoiţă, *Şcoala de Arte Frumoase din Cluj şi Timişoara*, Bucureşti, 1999
Lăzărescu, E., *Biserica mănăstirii Argeşului*, Bucureşti, 1967
Macarie, Gheorghe, *Dimitrie Hârlescu*, Bucureşti, 1986
Macovei, Cătălina, *Grigorescu*, Londra, 1999
Mândrescu, Anatol, *Theodor Pallady*, Bucureşti, 1971
Mândrescu, Gheorghe, *Renaissancestilin der Bistritzer architektur*, Cluj-Napoca, 2004
Mereuţă, Iulian, *Henri Catargi*, Bucureşti, 1970
Mereuţă, Iulian, *Andreescu*, Bucureşti, 1973
Meteş, Ştefan, *Zugravii bisericilor române*, ACMIT, 1926–1928
Mihalache, Marin, *Ghyza Vida*, Bucureşti, 1965
Mihalache, Marin, *Cecilia Cuţescu-Storck*, Bucureşti, 1969
Mihalache, Marin, *Cornel Medrea*, Bucureşti, 1972
Mihalache, Marin, *Sculptorii Storck*, Bucureşti, 1975
Mihalache, Marin, *Oscar Han*, Bucureşti, 1985
Mihalache, Marin, *Gheorghe Anghel*, Bucureşti, 1987
Mocanu, Virgil, *Margareta Sterian*, Bucureşti, 1990
Moisescu, Cristian, *Târgovişte. Monumente istorice şi de artă*, Bucureşti, 1979
Moisescu, Cristian, Musicescu, Ana Maria şi Şirli, Adriana, *Putna*, Bucureşti, 1982
Morariu, Modest, *Între relativ şi absolut*, Bucureşti, 1979
Morărescu, Dragoş şi Oprea, Petre, *Lucia Dem Bălăcescu*, Bucureşti, 1979
Musicescu, M.A. şi Berza, M., *Mănăstirea Suceviţa*, Bucureşti, 1958
Musicescu, M.A., *Broderia medievală românească*, Bucureşti, 1969
Musicescu, M.A. şi Ulea, Sorin, *Voroneţ*, Bucureşti, 1969
Musicescu, M.A. şi Ionescu, Grigore, *Biserica domnească din Curtea de Argeş*, Bucureşti, 1976
Musicescu, M.A. şi Dobjanschi, Ana, *Broderia veche românească*, Bucureşti, 1985

Nadin, Mihai, *Hans Eder*, Bucureşti, 1973
Nadin, Mihai, *Pictori din Braşov*, Bucureşti, 1975
Nanu, Adina, *Sabin Popp*, Bucureşti, 1968
Nanu, Adina şi Iancu-Ciovârnache, Ştefania, *Olga Greceanu*, Bucureşti, 2004
Nicolescu, Corina, *Biserica Sf. Nicolae din Scheii Braşovului*, Bucureşti, 1967
Nicolescu, Corina, *Icoane vechi româneşti*, Bucureşti, 1971
Nicolescu, Corina, *Arta metalelor preţioase în România*, Bucureşti, 1973
Nicolescu, Corina, *Case, conace şi palate vechi româneşti*, Bucureşti, 1973
Niculescu, Remus, „Începuturile sculpturii statuare româneşti", în *SCIA*, nr. 3–4/1954
Niculescu, Remus, „Gh. Asachi şi începuturile litografiei în Moldova", în *Studii şi cercetări de bibliologie*, nr. 1/1955
Niculescu, Remus, „Grigorescu între clasicism şi romantism", în *SCIA*, nr. 3–4/1956
Niculescu, Remus, „Grigorescu la Fontainebleau", în *SCIA*, nr. 1/1957
Niculescu, Remus, „Eustatie Altini", în *SCIA*, nr. 1/1965
Olteanu, Ştefan şi Şerban, Constantin, *Meşteşugurile din Ţara Românească şi Moldova în Evul Mediu*, Bucureşti, 1969
Oprea, Petre, *Societăţi artistice bucureştene*, Bucureşti, 1969
Oprea, Petre, *Marius Bunescu*, Bucureşti, 1971
Oprea, Petre, *Scrieri despre arta românească*, Bucureşti, 1971
Oprea, Petre, *Corneliu Michăilescu*, Bucureşti, 1972
Oprea, Petre, *Prospectări în arta românească*, Bucureşti, 1973
Oprea, Petre, *M.H. Maxy*, Bucureşti, 1974
Oprea, Petre, *Peregrinări în arta românească*, Bucureşti, 1975
Oprescu, George, *Ţările Române văzute de pictori francezi*, Bucureşti, 1926
Oprescu, George, *Andreescu*, Craiova, 1932
Oprescu, George, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, Bucureşti, 1937
Oprescu, George, *Gh. Petraşcu*, Bucureşti, 1940
Oprescu, George, *Eustaţiu Stoenescu*, Bucureşti, 1946
Oprescu, George, *Szathmary*, Bucureşti, 1954
Oprescu, George, *Grigorescu*, Bucureşti, 1961
Oprescu, George, *Alex. Ciucurencu*, Bucureşti, 1963
Oprescu, George, *Aurel Jiquidi*, Bucureşti, 1965
Oprescu, George, *Sculptura românească*, ed. a 2-a, Bucureşti, 1965
Paleolog, Andrei, *Pictura exterioară din Ţara Românească*, Bucureşti, 1984
Pană, Saşa, *Aurel Mărculescu*, Bucureşti, 1967
Pandrea, Andrei, *Amintiri şi exegeze*, Bucureşti, 1976
Paradais, Claudiu, *Pictori ieşeni*, Bucureşti, 1972
Paradais, Claudiu, *Ştefan Dimitrescu*, Bucureşti, 1978
Pavel, Amelia, „Începuturile 'genului' în pictura şi grafica românească", în *SCIA*, nr. 2/1958.
Pavel, Amelia, *Theodorescu-Sion*, Bucureşti, 1967
Pavel, Amelia, *Boris Caragea*, Bucureşti, 1970
Pavel, Amelia, *Expresionismul şi premisele sale*, Bucureşti, 1978
Pavel, Amelia, *Pictura românească interbelică*, Bucureşti, 1996
Pavel, Amelia, *Victor Brauner*, Bucureşti, 1999
Peleanu, Georgeta, *Nutzi Acoutz*, Bucureşti, 1970
Petreanu, C., *L'art roumain de Transylvanie*, I, Bucureşti, 1938
Pleşu, Andrei, *Ochiul şi lucrurile*, Bucureşti, 1986
Pleşu, Andrei, *Pitoresc şi melancolie*, ed. a 2-a, Bucureşti, 1992
Podlacha, W. şi Nandriş, Gr., *Umanismul în pictura murală postbizantină*, 2 vol., Bucureşti, 1985
Pohonţu, Eugen, *Începuturile vieţii artistice moderne în Moldova*, Bucureşti, 1967
Pop-Bratu, Anca, *Pictura murală din Transilvania*
Popa, Corina, *Bălineşti*, Bucureşti, 1981
Popa, Radu, *Cetatea Neamţului*, Bucureşti, 1963
Popescu, Marin Matei, *Podoabe medievale în Ţările Române*, Bucureşti, 1980
Popescu, Marin Matei, *Sculptura medievală în piatră în Ţările Române*, Bucureşti, 1985
Popescu, Mircea, *Sava Henţia*, Bucureşti, 1954
Popescu, Mircea, „Dezvoltarea picturii istorice româneşti în secolul al XIX-lea", în *SCIA*, nr. 3–4/1954
Popescu, Mircea, *Ştefan Luchian*, Bucureşti, 1964
Popescu, Mircea, *Itinerarii artistice*, Bucureşti, 1981
Popescu-Vâlcea, Gh., *Slujebnicul mitropolitului Ştefan*, Bucureşti, 1974
Popescu-Vâlcea, Gh., *Miniatura românească*, Bucureşti, 1981
Potopin, Ion, *Gheorghe Lövendal*, Bucureşti, 1987
Preutu, Marina, *Dumitru Ghiaţă*, Bucureşti, 1977
Rezeanu, Paul, *Stoica D.*, Bucureşti, 1990
Rezeanu, Paul, *Eustaţiu Stoenescu*, Bucureşti, f.a.
Rezeanu, Paul, *Brâncuşi la Craiova*, ed. a 2-a, Bucureşti, 2002
Rezeanu, Paul, *Constantin Lecca*, Bucureşti, 2005
Sabău, Nicolae, *Sculptura barocă în România*, Bucureşti, 1982

Schileru, Eugen, *Ion Irimescu*, Bucureşti, 1969
Schileru, Eugen, *Scrisoare de dragoste*, Bucureşti, 1971
Sebestyen, Gh. şi Sebestyen, V., *Arhitectura Renaşterii în Transilvania*, Bucureşti, 1963
Simion, Victor, *Imagine şi legendă*, Bucureşti, 1983
Stoicescu, Nicolae, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din Bucureşti*, Bucureşti, 1961
Stoicescu, Nicolae, *Bibliografia monumentelor feudale din Ţara Românească*, Craiova, 1966
Stoicescu, Nicolae, *Bibliografia localităţilor şi monumentelor medievale din Banat*, Timişoara, 1973
Stoicescu, Nicolae, *Repertoriul bibliografic al localităţilor şi monumentelor medievale din Moldova*, Bucureşti, 1974
Stoicescu, Nicolae, *Matei Basarab*, Bucureşti, 1988
Strzygowski, „Kunstschatze in der Bukowina", în *Die Zeit*, august, 1913
Şirato, Francisc, *Încercări critice*, Bucureşti, 1967
Şorban, Raoul, *Nicolae Tonitza*, Bucureşti, 1965
Şorban, Raoul, *Constantin Baraschi*, Bucureşti, 1966
Şorban, Raoul, *Theodor Pallady*, Bucureşti, 1967
Şorban, Raoul, *Aurel Ciupe*, Bucureşti, 1967
Şorban, Raoul şi Banner, Zoltan, *Aurel Popp*, Bucureşti, 1968
Şorban, Raoul, *Gheza Vida*, Bucureşti, 1981
Ştefănescu, I.D., *L'évolution de la peinture réligieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX-esiècle*, Paris, 1928
Ştefănescu, I.D., *La peinture réligieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX-esiècle*, Paris, 1932
Ştefănescu, I.D., *Arta veche a Maramureşului*, Bucureşti, 1968
Şuşară, Pavel, *Corneliu Baba*, Bucureşti, 2013
Theodorescu, Barbu, *Constantin Lecca*, Bucureşti, 1969
Theodorescu, Răzvan şi Voinescu, Theodora, *Mănăstirea Dragomirna*, ed. a 2-a, Bucureşti, 1967
Theodorescu, Răzvan, *Bizanţ, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale româneşti (secolele X–XIV)*, Bucureşti, 1974
Theodorescu, Răzvan, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos (400–1400)*, Bucureşti, 1976
Theodorescu, Răzvan, *Itinerarii medievale*, Bucureşti, 1979
Theodorescu, Răzvan, *Civilizaţia românilor între medieval şi modern*, Bucureşti, 1987
Theodorescu, Răzvan, *Piatra Trei Ierarhilor (album)*, *Princeps Edit*, Iaşi, 2002
Theodorescu, Răzvan, *Celelalte două Europe*, Bucureşti, 2003
Titu, Alexandra, *Experimentalismul în arta românească după 1960*, Centrul Soros, 1997
Titu, Alexandra, *Experimentul în arta românească după 1960*, Bucureşti, 2003
Tonitza, Nicolae, *Scrieri despre artă*, Bucureşti, 1962
Tudor, Octavian, *Pictori români uitaţi*, Bucureşti, 2003
Tudor, Octavian, *300 de pictori români*, (în colaborare)
Tudor, Octavian, *Manualul colecţionarului de artă în România*, 2014
Ţoca, Mircea, *Iosif Bene*, Bucureşti, 1976
Ţoca, Mircea, *Pictori clujeni*, Bucureşti, 1977
Ţoca, Mircea, *Iosif Fekete*, Bucureşti, 1977
Ţoca, Mircea, *Sculptori clujeni*, Bucureşti, 1978
Tzigara-Samurcaş, Al., *L'art du peuple roumain*, Geneva, 1925
Ulea, Sorin, „Portretul funerar al lui Ion – un fiu necunoscut al lui Petru Rareş – şi datarea ansamblului de pictură de la Probota", în *SCIA* 1/1959
Ulea, Sorin, „Autorii ansamblului de pictură de la Dragomirna", în *SCIA* 1/1961
Ulea, Sorin, „Datarea ansamblului de la Dobrovăţ", în *SCIA* 2/1962
Ulea, Sorin, „Originea şi semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti", I–II, în *SCIA* 1/1963 şi 1/1972
Ulea, Sorin, „Datarea ansamblului de pictură de la Rîşca", în *SCIA* 2/1963
Ulea, Sorin, „Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae – Dorohoi", în *SCIA* 1/1964
Ulea, Sorin, „Gavril Uric, primul artist român cunoscut", în *SCIA* 2/1964
Ulea, Sorin, „Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Gheorghe – Suceava", în *SCIA* 1/1966
Ulea, Sorin, „La peinture extérieure moldave: ou, quand et comment est-elle apparue", *în Revue roumaine d'histoire*, 4 (octombrie–decembrie) 1984
Ulea, Sorin, „O surprinzătoare personalitate a Evului Mediu românesc: cronicarul Macarie", în *SCIA*, 32/1985
Vanci, Marina, *Vasile Dobrian*, Bucureşti, 1968
Varga, Vasile, *Nicolae Grigorescu*, Bucureşti, 1974
Varga, Vasile şi Costescu, Eleonora, *Andreescu*, Bucureşti, 1978
Vătăşianu, Virgil, *Vechile biserici de piatră româneşti din judeţul Hunedoara*, Cluj, 1930
Vătăşianu, Virgil, „Castelul Corvinilor din Hunedoara", în *Boabe de grâu* IV, 1933
Vătăşianu, Virgil, *Istoria artei feudale în Ţările Române* I, Bucureşti, 1959

Vătăşianu, Virgil, *Pictura murală din nordul Moldovei*, Bucureşti, 1974
Velescu, O., *Castelul de la Hunedoara*, Bucureşti, 1961
Venturi, Lionello, „Întâlnire cu Petraşcu", în *Gândirea*, mai 1938
Vlahuţă, Alexandru, *Grigorescu*, Bucureşti, 1969
Vlasiu, Ioana, *VasilePopescu*, Bucureşti, 1971
Vlasiu, Ioana, „La peinture roumaine des années '20 et les debats autour de la tradition", în *RevueRoumaine de l'Histoire de l' art* XIX/1982
Vlasiu, Ioana, *Ghiaţă*, Bucureşti, 1985
Vlasiu, Ioana, *Anii '20 şi '40 între avangardă şi modernism*, Bucureşti, 1994
Vlasiu, Ioana, *Experiment în arta românească după 1960*, Bucureşti, 1990
Vlasiu, Ioana, *Anii '20 în tradiţia şi pictura românească*, Bucureşti, 2000
Vlasiu, Ioana (în colaborare), *Dicţionarul sculptorilor din România*, 2 vol., Bucureşti 2010–2012
Vlasiu Ioana, *Miliţa Petraşcu*, Arc, Chişinău, 2011
Vlasiu, Ioana şi Szekely Sebestyen Gyorgy, *Boema. Tânăra artă clujeană interbelică*, Cluj, 2011
Voinescu, Teodora, „Zugravul Pârvu Mutu şi şcoala sa", în *SCIA*, 3–4/1955
Voinescu, Teodora, „Din legăturile artistice ale Ţării Româneşti cu Transilvania. Meşteri şi argintari", în *SCIA*, 1–2/1956
Voinescu, Teodora, „Şcoala de pictură de la Hurezi", în *Omagiului GeorgeOprescu*, Bucureşti, 1961
Voinescu, Teodora şi Theodorescu, Răzvan, *Mănăstirea Dragomirna*, ed. a 2-a, Bucureşti, 1967
Voinescu, Teodora, *Pârvu Mutu zugravul*, Bucureşti, 1968
Voinescu, Teodora, *RaduZugravu*, Bucureşti, 1978
Wertheimer-Ghica, Jaques, *GheorgheTattarescu*, Bucureşti, 1971
Zambaccian, K.H., *Th. Pallady*, Bucureşti, 1945
Zambaccian, K.H., *Gh. Petraşcu*, Bucureşti, 1945
Zambaccian, K.H., *N. Tonitza*, Bucureşti, 1955
Zambaccian, K.H., *Pagini despre artă*, Bucureşti, 1965
Zintz, Maria, *Pictura murală a bisericilor româneşti din Ţara Făgăraşului*, Bucureşti, 2011

Mulţumiri

Marea parte a fotografiilor necesare ilustrării acestui volum, în special a ultimului capitol, cel dedicat artei româneşti contemporane, ne-au fost puse la dispoziţie de autorul prezentei lucrări, care, şi pe această cale, ţine să aducă vii mulţumiri artiştilor şi colecţionarilor care şi-au dat concursul oferindu-i cu generozitate materialul ilustrativ şi dându-şi acordul pentru reproducerea lui.

Editura ţine să mulţumească domnilor Pavel Bălan, Jurie Foca, Vitaliu Pogolşa şi Mihai Potârniche precum şi Agenţiei Rompress şi tuturor muzeelor şi colecţiilor de stat sau particulare care şi-au adus o însemnată contribuţie la realizarea acestui act de cultură menit să înfăţişeze publicului larg o panoramă amplă şi diversă a artei româneşti de-a lungul secolelor de existenţă de la originile sale până în prezent.

Arta românească de la origini până în prezent
Vasile Florea

Editura Litera
O.P. 53; C.P. 212, sector 4,
București, România
tel.: 031 425 16 19; 021 319 63 90;
0752 548 372
e-mail: comenzi@litera.ro

str. B.P. Hasdeu nr. 2,
Chișinău, MD-2005
tel./fax (373 22) 292 932, 294 110,
e-mail: litera@litera.md

Copyright © 2016, 2019, 2020
Grup Media Litera
Copyright © 2016 Vasile Florea
Toate drepturile rezervate

www.litera.ro

Editor: Vidrașcu și fii
Corector: Georgiana Enache
Concepție grafică
și copertă: Vladimir Zmeev
Tehnoredactare și prepress:
Vlad Panfilov

Descrierea CIP a Bibliotecii
Naționale a României
FLOREA, VASILE
Arta românească de la origini
până în prezent /
Vasile Florea. –
București: Litera, 2020
Bibliogr.
Index
ISBN 978-606-33-1053-9
ISBN EPUB 978-606-33-5846-3
7(498)(091)

Tipărit la R.A. „Monitorul Oficial"